

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**HUBERT ROBERT ET *JEUNES FILLES DANSANT***  
***AUTOUR D'UN OBÉLISQUE***  
LA BRÈCHE AU CROISEMENT DE LA PHILOSOPHIE  
DES FRANCS-MAÇONS ET DES LUMIÈRES

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR  
ANNIE DION-CLÉMENT

JANVIER 2010

## UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

### Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	iv
REMERCIEMENTS.....	vii
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
 CHAPITRE I : LA BRÈCHE AU CŒUR DE L'ORGANISATION MAÇONNIQUE ET DES SALONS.....	 6
1.1 Les allégeances maçonniques d'Hubert Robert.....	9
1.2 Les salons comme lieux de sociabilité.....	14
1.2.1 <i>Le salon de Madame Geoffrin</i> .....	16
1.2.2 <i>Le salon de Madame Helvétius</i> .....	18
1.2.3 <i>L'ordre des Lanturelus</i> .....	19
 CHAPITRE II : L'ORIENT AU CROISEMENT DE L'ANTIQUITÉ ET DE LA MODERNITÉ.....	 25
2.1 Le visage énigmatique de l'obélisque.....	28
2.1.1 <i>Le mythe d'Osiris-Antinoïs</i> .....	30
2.1.2 <i>Le législateur</i> .....	33
2.2 Les jeux contrastés d'ombres et de lumière.....	38
2.3 Les pyramides.....	43
2.3.1 <i>La pyramide, matrice et mémoire</i> .....	44
2.3.2 <i>L'influence des traités sur l'architecture égyptienne</i> .....	47
2.3.3 <i>Une référence à la visite de Bonaparte aux pyramides</i> .....	50

2.3.4 Une régénération fondée sur les sciences et les arts.....	54
---	----

### CHAPITRE III : LA MISE EN SCÈNE THÉÂTRALE ET LE MYSTÈRE DU HIÉROGLYPHE.....

3.1 La mise en scène théâtrale.....	62
3.2 Les hiéroglyphes.....	62
3.3 La danse des jeunes filles.....	66
3.3.1 La danse énergétique.....	68
3.3.2 La danse astronomique des Égyptiens.....	69
3.3.3 Le cycle des saisons, l'agriculture et les physiocrates.....	70
3.3.4 La chaîne.....	72
3.4 Les musiciens.....	74
3.4.1 La musique et l'imaginaire.....	75
3.4.2 La musique. Une langue universelle.....	76
3.4.3 La musique maçonnique.....	78

### CHAPITRE IV : UNE FENÊTRE SUR UNE PHILOSOPHIE DE L'HISTOIRE.....

4.1 Les musiciens et la mémoire du temps.....	82
4.1.1 La pièce musicale et le jardin du passé.....	83
4.2 Les fabriques historiques.....	84
4.2.1 La ruine.....	87
4.3 Le musée républicain et la fête.....	90
4.3.1 Le patrimoine.....	92
4.4 La lavandière, les enfants et les archéologues. Métaphore de l'éducation.....	99

CONCLUSION .....	103
------------------	-----

La sacralité philosophique orientale.....	104
Le génie, les sensations et les arts.....	107
Une réconciliation entre la nature et la culture.....	111
Le Musée.....	112
L'homme régénéré.....	114
Témoignage sur une époque.....	117
L'utopie républicaine.....	117
 APPENDICE : LA TRADITION FRANC-MAÇONNIQUE.....	 121
La franc-maçonnerie, qu'est-ce que c'est ?.....	124
La franc-maçonnerie en France.....	124
Franc-maçonnerie et Révolution française.....	126
 FICHE DÉTAILLÉE DU TABLEAU	
<i>JEUNES FILLES DANSANT AUTOUR D'UN OBÉLISQUE</i> .....	129
 BIBLIOGRAPHIE.....	 135

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Illustration 1, Hubert Robert (1733-1808), détail du visage de l'obélisque dans *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque*, 1798, huile sur toile, 119 x 99 cm, Montréal, Musée des beaux-arts. 28
- Illustration 2, Hubert Robert (1733-1808), *Statue d'Osiris-Antinoüs*, 130-138 après J.-C., marbre rouge, 135 cm x 46 cm x 42 cm, Munich, Wittelsbacher Augleichsfonds. 29
- Illustration 3, Hubert Robert (1733-1808), *Les antiques du Musée du Capitole*, 1762, dessin à la sanguine, 34,5 x 45 cm, Valence, Musée des beaux-arts. 30
- Illustration 4, Hubert Robert (1733-1808), *Le dessinateur au musée du Capitole*, 1762, dessin à la sanguine, 33,5 x 45 cm, Valence, Musée des beaux-arts. 31
- Illustration 5, Hubert Robert (1733-1808), détail des nuages dans *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque*, 1798, huile sur toile, 119 x 99 cm, Montréal, Musée des beaux-arts. 38
- Illustration 6, Hubert Robert (1733-1808), détail des pyramides dans *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque*, 1798, huile sur toile, 119 x 99 cm, Montréal, Musée des beaux-arts. 43
- Illustration 7, Hubert Robert (1733-1808), détail de la grande pyramide dans *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque*, 1798, huile sur toile, 119 x 99 cm, Montréal, Musée des beaux-arts. 44
- Illustration 8, Hubert Robert (1733-1808), *La Pyramide*, 1760, huile sur toile, 61 x 72 cm, Massachusetts, Smith College Museum of Art. 46
- Illustration 9, Hubert Robert (1733-1808), *Croquis de Rome*, 1760-1763,

aquarelle, 22,8 x 11,3 cm, New York, Pierpont Morgan Library.	47
Illustration 10, Hubert Robert (1733-1808), <i>Passage avec une vue de la pyramide de Cestius</i> , 1760-1765, aquarelle, 26,7 x 22 cm, Paris, Galerie Cailleux.	48
Illustration 11, Hubert Robert (1733-1808), <i>Le Banquet offert à Bonaparte dans la Grande Galerie</i> , vers 1797, huile sur toile, 37 x 42 cm, Collection particulière.	51
Illustration 12, Hubert Robert (1733-1808), détail des hiéroglyphes sur l'obélisque dans <i>Jeunes filles dansant autour d'un obélisque</i> , 1798, huile sur toile, 119 x 99 cm, Montréal, Musée des beaux-arts.	63
Illustration 13, Hubert Robert (1733-1808), détail de la danse dans <i>Jeunes filles dansant autour d'un obélisque</i> , 1798, huile sur toile, 119 x 99 cm, Montréal, Musée des beaux-arts.	67
Illustration 14, Hubert Robert (1733-1808), détail de deux musiciens dans <i>Jeunes filles dansant autour d'un obélisque</i> , 1798, huile sur toile, 119 x 99 cm, Montréal, Musée des beaux-arts.	74
Illustration 15, Hubert Robert (1733-1808), détail d'un musicien dans <i>Jeunes filles dansant autour d'un obélisque</i> , 1798, huile sur toile, 119 x 99 cm, Montréal, Musée des beaux-arts.	76
Illustration 16, Hubert Robert (1733-1808), <i>Projet pour la grotte des Bains d'Apollon</i> , 1779, plume et encre, lavis d'encre de Chine et aquarelle, 36 x 52 cm, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes.	85
Illustration 17, Hubert Robert (1733-1808), <i>Croquis du Temple de l'amour</i> , non daté, sanguine, 8 x 22,5 cm, Paris, Musée du Louvre.	85
Illustration 18, Hubert Robert (1733-1808), détail du sphinx dans <i>Jeunes filles dansant autour d'un obélisque</i> , 1798, huile sur toile, 119 x 99 cm, Montréal,	

Musée des beaux-arts.	86
Illustration 19, Hubert Robert (1733-1808), <i>Une partie des principaux édifices de Paris</i> , 1788, huile sur toile, 117 x 179 cm, Paris, Collection particulière.	93
Illustration 20, Hubert Robert (1733-1808), <i>Les monuments de Rome</i> , 1788, huile sur toile, 95 x 162 cm, Paris, Collection particulière.	93
Illustration 21, Hubert Robert (1733-1808), <i>La Bastille dans les premiers jours de sa démolition</i> , 1789, huile sur toile, 77 x 114 cm, Paris, Musée Carnavalet.	95
Illustration 22, Hubert Robert (1733-1808), <i>L'incendie de l'Hôtel-Dieu à Paris pendant la nuit</i> , 1773, huile sur toile, 145 x 109 cm, Paris, Collection particulière.	96
Illustration 23, Hubert Robert (1733-1808), <i>L'incendie de l'Opéra au Palais-Royal</i> , 1781, huile sur toile, 32 x 24 cm, Paris, Collection particulière.	97
Illustration 24, Hubert Robert (1733-1808), <i>Vue de la Grande Galerie du Louvre en ruine</i> , 1796, huile sur toile, 114,5 x 146 cm, Paris, Musée du Louvre.	98
Illustration 25, Hubert Robert (1733-1808), détail des lavandières dans <i>Jeunes filles dansant autour d'un obélisque</i> , 1798, huile sur toile, 119 x 99 cm, Montréal, Musée des beaux-arts.	99
Illustration 26, Hubert Robert (1733-1808), détail des pèlerins dans <i>Jeunes filles dansant autour d'un obélisque</i> , 1798, huile sur toile, 119 x 99 cm, Montréal, Musée des beaux-arts.	100
Illustration 27, Hubert Robert (1733-1808), <i>Jeunes filles dansant autour d'un obélisque</i> , 1798, huile sur toile, 119 x 99 cm, Montréal, Musée des beaux-arts.	129
Illustration 28, Hubert Robert (1733-1808), <i>La danse autour des monuments égyptiens</i> , non daté, 115 x 82,5 cm, Paris, Collection particulière.	132



## REMERCIEMENTS

Ce travail de recherche d'une durée de quatre ans sur le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* d'Hubert Robert, m'a permis d'acquérir de solides connaissances sur l'histoire et les arts de la France au XVIII<sup>e</sup> siècle. Au cours de ce projet, j'ai vécu des expériences très enrichissantes sur les plans personnels et professionnels.

D'abord, je tiens à remercier ma directrice de maîtrise Peggy Davis qui m'a accordée beaucoup de son temps tout au long de ce projet. Je la remercie pour l'encadrement pédagogique rigoureux, pour ses conseils précieux, pour sa patience, pour les nombreuses lectures et corrections apportées au document et pour l'expérience qu'elle m'a permis d'acquérir dans le milieu de la recherche. Elle m'a écoutée et soutenue même dans les moments de découragement. Je tiens également à remercier Geneviève-Anaïs Proulx qui a lu mon mémoire et qui a apportée des critiques très constructives pour son amélioration au plan de la forme et au plan de l'écriture.

Dans le cadre de ce projet, j'ai pu bénéficier d'une bourse de mobilité qui m'a permis de faire un séjour à l'étranger. Je me suis rendu en France à l'automne 2006 pour effectuer un séjour de recherche d'une durée de deux mois. Au Musée des beaux-arts de Valence, j'ai rencontré la directrice, Madame Marie-Hélène Moulin-Stanislav, qui a accepté que je consulte les dossiers des œuvres aux archives. Elle a répondu avec plaisir à mes questions sur le tableau. Madame Moulin-Stanislav a eut également la gentillesse de me donner les coordonnées de Monsieur Pierre Wachenheim de la Documentation Marianne Roland-Michel à Paris qui m'a permis de dépouiller un grand nombre de dossiers sur l'artiste et son œuvre. Mentionnons également qu'avec l'aide de Monsieur Stéphane Roy du Yale Center for British Art, j'ai réussi à contacter Monsieur Joseph Baillio du Wildenstein Institute qui a accepté de me rencontrer au sujet des œuvres d'Hubert

Robert lors de mon séjour à New York à l'automne 2007. Celui-ci m'a conseillé de consulter les dossiers de l'artiste conservés à la Bibliothèque de la Frick Collection, ce qui a contribué à l'avancement de la fiche technique présentée dans ce mémoire.

En terminant, je tiens à remercier toutes les personnes mentionnées ci-haut, qui m'ont permis de concrétiser cette étude sur Hubert Robert et qui m'ont encouragés. Je tiens à remercier mon ami Jean-Philippe, ma mère Danielle et mon père Jules, qui m'ont aidés tout au long de mes études, qui ont su m'écouter, me conseiller et me réconforter lorsque j'en avais besoin.

## RÉSUMÉ

Le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* peint par Hubert Robert en 1798 présente des motifs référant à plusieurs espaces temporels (Antiquité et Modernité) et géographiques (Égypte, Grèce et France). L'assemblage des motifs qu'il présente lui donne un caractère énigmatique.

Selon Jean-Claude Bonnet, le tableau s'inscrit dans une catégorie d'œuvres hétéroclites réalisées au cours de la décennie révolutionnaire (1789-1799) qui a été mise de côté par les historiens dû à l'incompréhension l'entourant et aux difficultés méthodiques qu'il posait. En nous fondant sur une approche relevant des valeurs issues de la franc-maçonnerie et des Lumières, trois thèmes prédominants du tableau seront étudiés de manière à résoudre son caractère hétéroclite : la fascination de l'Orient, la mise en scène théâtrale et la question de l'histoire et du patrimoine.

À partir du concept de la brèche d'Hannah Arendt, une ouverture, un intervalle temporel entre le passé révolu et l'avenir incertain durant lequel l'homme est en attente et confus, nous articulerons des liens pouvant être établis entre la franc-maçonnerie et les salons éclectiques fréquentés par l'artiste et les motifs et la composition du tableau. Ces liens nous permettront de traiter la notion du législateur célébré lors des fêtes révolutionnaires et que nous retrouvons au cœur du tableau *L'obélisque*.

Nous répondrons ensuite aux trois questions suivantes. Est-ce que l'ambiguïté dans le tableau *L'obélisque* proviendrait de la recherche d'une sacralité philosophique orientale dont les motifs sont porteurs ? Est-ce que la mise en scène théâtrale (composée des motifs des hiéroglyphes, de la danse et des musiciens) dans le tableau pourrait être une représentation du mythe de l'origine du langage artistique ? Les motifs pourraient-ils témoigner d'une philosophie de l'histoire, d'une leçon d'éducation dont le législateur serait détenteur ?

Une approche fondée sur les valeurs franc-maçonniennes et sur celles des Lumières comme celle présentée dans ce mémoire peut être pertinente pour analyser d'autres œuvres hétéroclites laissées de côté, qui pourtant demeurent fort intéressantes et riches dans les thèmes et les valeurs qu'elles présentent.

L'allégorie historique n'est pas précisément le récit d'un événement;  
elle n'offre pas tant l'événement même,  
qu'une observation importante sur son sujet.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Philippe Bordes, « L'art et le politique », dans *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988, p. 113.

## INTRODUCTION

Sous la Révolution française (1789-1799), l'instabilité socio-politique et la transformation des institutions engendrèrent un problème d'identité sociétale. Selon Jean-Claude Bonnet : « C'est non seulement la langue ou le dictionnaire mais la société tout entière qui sont affectés d'un trouble général d'identité et de définition atteignant en premier lieu la zone, devenue indécise, du pouvoir. D'où l'obsession, comme dans un jeu d'enfants, des marques et des territoires, tant est grande la force du symbole. »<sup>1</sup> Cette confusion et ce problème d'identité sont perceptibles dans les œuvres de certains artistes comme le peintre Hubert Robert (1733-1808). Ces œuvres se composent sur le plan formel d'une grande variété de motifs faisant référence à différentes traditions de la pensée philosophique, littéraire, artistique, historique et politique. Cette multiplicité de motifs engendre une incertitude sur la signification de l'œuvre qui peut être interprétée de plusieurs façons. Cette ambiguïté révèle une instabilité sur le plan symbolique et génère une rupture s'illustrant dans le rejet des formes et genres artistiques traditionnels imposés par l'Académie : « En renversant le fauteuil académique comme un trône exécré, on défait l'ensemble des codifications, si bien que les arts affranchis du carcan corporatiste qui les ligotait effectivement auparavant, et déliés des anciennes convenances, sont emportés dans un mouvement de moins en moins contrôlé. »<sup>2</sup> Toujours selon Jean-Claude Bonnet, le peintre Hubert Robert est l'artiste qui a le mieux représenté l'ambiguïté engendrée par la Révolution française ainsi que le refus de prendre position à l'égard d'un passé révolu et d'un avenir incertain : « De cette indécision symbolique entre le chantier et la ruine qui est emblématique de la phase révolutionnaire, aucun artiste n'a mieux su rendre compte et témoigner qu'Hubert Robert. »<sup>3</sup> Cette indécision dont parle Bonnet se manifeste dans la variété des motifs présentés par le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* où l'on peut observer des références spatio-temporelle aux

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Bonnet, *La carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 10.

contrées d'Égypte, de Grèce et de France, tout comme aux périodes de l'Antiquité et de la Modernité. Dans le cadre de cette étude, nous nous sommes donc interrogée sur les raisons pouvant expliquer le caractère hétéroclite et l'ambiguïté du tableau.

Selon notre hypothèse, le concept de brèche d'Hanna Arendt apporte une explication à la forme hétéroclite du tableau et au contenu ambigu qui en résulte et qui caractérise certaines œuvres de la période révolutionnaire : « Dans ce moment d'hésitation et de suspens, tout est à la fois chantier et ruine, comme l'église de la Madeleine en construction dont un architecte veut faire un "palais d'Assemblée nationale" et qu'il qualifie étrangement de "ruines neuves" ».<sup>4</sup> Dans la préface de son ouvrage *La crise de la culture*, Hanna Arendt développe une réflexion à partir de l'aphorisme suivant : « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament. »<sup>5</sup> Écrit par le poète René Char, résistant lors de la Deuxième Guerre Mondiale, cet aphorisme permet d'illustrer l'effet de surprise que peut susciter l'effondrement d'un pays comme la France où nul ne sait quel sera son rôle dans la société ni ce qui adviendra de celle-ci. Dans ce contexte l'individu, parvenu à sa liberté et faisant face à sa nouvelle réalité, participait à un domaine public où sans la structure officielle, le rapport entre les individus se faisait en acte et en parole. Ce rapport permettait l'avènement de ce que Char nomme le « trésor », le bonheur public né au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle avec l'ère des révolutions en Amérique et en France. Selon Arendt : « Le nom en Amérique était 'bonheur public', et ce nom, avec ses harmoniques de 'vertu' et de 'gloire' ne nous est guère plus intelligible que son équivalent français 'liberté publique' ; la difficulté pour nous est que dans les deux cas l'accent était sur 'public'. »<sup>6</sup> Arendt explique que c'est à l'absence du nom de ce trésor perdu que Char fait allusion lorsqu'il dit : « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament. » Parce que le testament qui dit précisément ce que l'héritier recevra dans l'avenir assigne un passé au futur. Arendt explique son

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>5</sup> Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 11.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 13.

propos ainsi : « Sans testament ou, pour élucider la métaphore, sans tradition – qui choisit et nomme, qui transmet et conserve, qui indique où les trésors se trouvent et quelle est leur valeur – il semble qu’aucune continuité dans le temps ne soit assignée et qu’il n’y ait, par conséquent, humainement parlant, ni passé ni futur, mais seulement le devenir éternel du monde et en lui le cycle biologique des êtres vivants. »<sup>7</sup> Arendt associe ce rapport entre le passé et l’avenir dans l’histoire à un combat entre deux forces raconté par Franz Kafka dans l’une de ses paraboles. Ce combat débiterait au moment où le cours de l’action a eu lieu et lorsque le déroulement qui en fut le résultat attend d’être achevé pour ceux qui héritent de l’histoire et l’interrogent. Le combat se déroulerait entre les forces du passé et celles du futur. Selon Arendt, l’homme vit dans l’intervalle entre ces deux forces, la brèche.

Arendt définit la brèche comme une ouverture, un intervalle temporel entre le passé révolu et l’avenir incertain durant lequel l’homme est en attente et confus.<sup>8</sup> Cette brèche qui fait partie de l’activité de la pensée de l’homme au cours de l’histoire devient une expérience lorsqu’il y a une rupture dans la tradition lors des révolutions.<sup>9</sup> L’homme perd ainsi ses repères traditionnels et il ne comprend plus la réalité nouvelle à laquelle il fait face. Cependant, il prend conscience d’une nouvelle liberté et du bonheur public qu’elle rend possible à cause de la disparition des structures sociales. Cette disparition permet la coexistence de la liberté individuelle et collective.

Le tableau *Jeunes filles dansant autour d’un obélisque* auquel nous nous intéressons fut réalisé vers la fin de la Révolution en 1798, au moment où la tradition est rompue. Hubert Robert subit les répercussions de ces bouleversements qui se traduisent par une composition hétéroclite : le tableau présente un paysage égyptien avec pour motif central un obélisque brisé en deux. Un visage avec une coiffe égyptienne est sculpté sur la base autour de laquelle

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 25.



neuf jeunes filles font une ronde. Les filles sont vêtues de robe blanche dans un style antique munit à la taille de ceintures bleu et rouge. Trois musiciens montés sur l'obélisque accompagnent les filles dans leur célébration. L'avant-plan du tableau est occupé par un petit groupe de lavandières sur la gauche, d'une échelle tombée sur le sol au centre et de la partie supérieure de l'obélisque sur la droite près de laquelle se trouve une tête de statue égyptienne. Au loin, derrière l'obélisque sur la gauche, se trouve un sphinx brisé en deux. Deux personnages vêtus de drapés l'observent tandis qu'un troisième prend sa pose sur sa partie arrière. À l'arrière-plan, une masse de petits personnages circulent à proximité de trois pyramides au-dessus desquelles se trouve un ciel couvert de nuages.

Conservé au Musée des beaux-arts de Montréal, le tableau n'a fait l'objet d'aucune étude sérieuse à ce jour. Il s'agit d'un tableau que le peintre Hubert Robert a réalisé vers la fin de sa carrière et qui n'a jamais été exposé au Salon. Ajoutons que ce tableau faisait partie de la collection personnelle de l'artiste au moment de sa mort et que ce tableau apparaît dans la vente aux enchères Moreau-Chaslon du 9 mai 1808 à Paris. Suite à nos séjours de recherche à l'étranger (France, États-Unis), n'ayant pas trouvé de source du XVIII<sup>e</sup> siècle sur le tableau, nous avons choisi d'orienter notre étude à partir de sources secondaires. Nous avons choisi de présenter une analyse des motifs du tableau fondée sur le contexte socio-intellectuel de la Révolution française.

Pour se faire, nous avons dû nous familiariser avec la franc-maçonnerie et les cercles de sociabilité fréquentés par l'artiste. Nos recherches nous ont permis d'établir qu'Hubert Robert a été fortement influencé par les idées circulant dans les loges maçonniques et les salons. Pour l'instant, mentionnons brièvement que la franc-maçonnerie s'inscrivait dans une tradition héritée du passé par la structuration de ses membres ainsi que par la pratique de rites inspirés des cultes antiques de l'Égypte, de la Grèce et de Rome et même de certains cultes chrétiens. Cependant, elle s'opposait simultanément à la tradition héritée du passé par le

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 25.

biais des valeurs qu'elle mit de l'avant : la liberté, l'égalité et la fraternité; les trois valeurs qui allaient définitivement à l'encontre du pouvoir monarchique. De plus, la brèche en tant qu'activité de la pensée était au cœur des salons fréquentés par les hommes des Lumières comme Robert où des critiques virulentes circulaient face au pouvoir monarchique et où des individus, sans le savoir, élaboraient les bases d'une société nouvelle.

Cette influence pourrait, selon nous, expliquer l'ambiguïté qui se trouve dans son tableau *L'obélisque*, car celui-ci vacille entre les traditions antiques et modernes évoquées par ses motifs et témoigne de la transition entre la Monarchie et le nouveau régime politique qui doit lui succéder. Nous allons donc analyser trois thèmes dont l'Orient, la mise en scène théâtrale et l'histoire. Dans le chapitre sur l'Orient, nous nous attarderons à l'influence de l'orientalisme dans la représentation des motifs du tableau et à la recherche d'une sacralité philosophique orientale. Ensuite, lorsque nous nous pencherons sur la mise en scène théâtrale, nous étudierons l'influence de l'esthétique du tableau dans la composition mystérieuse de la peinture à l'étude et dans la création du mythe de l'origine du langage artistique. En dernier lieu, nous articulerons le rapport entre les motifs, la mémoire et le patrimoine de façon à montrer que le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* est porteur d'une leçon philosophique sur l'histoire et l'origine de l'humanité. Pour conclure, nous reviendrons sur les trois thèmes abordés et nous tenterons d'en dégager une idée centrale, celle d'une quête de l'origine au cœur du tableau. Cette quête de l'origine qu'on peut associer à la philosophie des francs-maçons et des Lumières témoigne de la brèche, de l'intervalle temporel entre le passé et le futur. Elle témoigne également de la recherche d'une figure philosophique qui permettrait la réconciliation entre les libertés individuelle et collective pour parvenir au bonheur public.

# CHAPITRE I

## LA BRÈCHE AU COEUR DE L'ORGANISATION MAÇONNIQUE ET DES SALONS

Avant d'analyser le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque*, il convient de nous attarder à la brèche perceptible dans l'organisation maçonnique et dans les salons au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ceci nous permettra ensuite de nous interroger sur la façon dont ces lieux de sociabilité ont influencé la philosophie et l'œuvre d'Hubert Robert et, plus particulièrement, le tableau à l'étude.

Parmi les signes de la brèche comme activité de la pensée avant la rupture dans la tradition, il y eut la naissance d'une sociabilité<sup>1</sup> maçonnique et la circulation d'idées à travers plusieurs classes sociales et l'émergence de nombreuses critiques à l'égard de la Monarchie, de ses institutions et du culte catholiques dans les salons. Les loges maçonniques et les salons étaient des lieux fréquentés par Hubert Robert : « [...] d'un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore. »<sup>2</sup> Cet intervalle entre le passé et le futur s'est trouvé au cœur de la franc-maçonnerie à cause de sa structure et des valeurs contradictoires qu'elle a mises de l'avant. En effet, les francs-maçons ont désiré s'inscrire dans la tradition antique en constituant leur histoire imaginaire à partir de mythes, de symboles, d'images antiques de l'Égypte, de la Grèce, de Rome et de la Bible alors qu'ils favorisaient au même moment des valeurs nouvelles s'y opposant.<sup>3</sup> Dans le cas de

---

<sup>1</sup> « Au-delà du goût pour la convivialité et l'être en société, la sociabilité volontaire désigne donc les formes d'agrégation temporaire ou non à un groupe de pairs se réunissant selon ses propres règles, librement acceptées par les postulants. L'essor de la sociabilité reflète à la fois la dilatation de la sphère privée, son autonomisation, mais aussi sa capacité à proposer en retour à la sphère publique dont les déséquilibres et les heurts sont manifestes, un mode d'organisation sociale plus harmonieux. En ce sens, la sociabilité tient de l'apprentissage de la citoyenneté. », Pierre-Yves Beaupaire, « sociabilité », dans *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 1135.

<sup>2</sup> Hannah Adendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 19.

<sup>3</sup> Association 5997, « Qu'est-ce que la franc-maçonnerie ? », dans *Franc-maçonnerie. Avenir d'une tradition. Chemins initiatiques*, Neuvy-le-Roi, Alfil éditions, Musée des beaux-arts de Tours, 1997, p. 18.

la franc-maçonnerie, cet intervalle peut s'apparenter à une ouverture entre plusieurs traditions antiques et modernes s'influençant et se livrant combat.

Dans la franc-maçonnerie, l'Antiquité doit être comprise elle-même comme un mythe, un récit inventé de toute pièce. Elle doit être comprise comme une société idéale qui incarne une rupture parce qu'elle précède l'histoire. Elle est perçue comme l'origine qu'il faut retrouver. Néanmoins, la franc-maçonnerie était moderne à cause des valeurs qu'elle favorisait comme la tolérance, la sagesse, l'altruisme, la liberté, l'égalité et la fraternité et parce qu'elle ne reposait sur aucune institution politique. Malgré cet « apolitisme », l'intrusion de la politique dans les loges fut sensible.<sup>4</sup> Cette intrusion est un symptôme de la brèche, de l'ouverture. Lorsque nous utilisons le terme « moderne » pour qualifier la franc-maçonnerie, nous nous référons à la définition de Jürgen Habermas dans « La Modernité : Un projet inachevé ». Selon l'auteur, au cours des époques qui se succédèrent, le concept de « Modernité » traduisit toujours la conscience d'une époque qui était en relation avec le passé de l'Antiquité afin de se situer elle-même comme le résultat d'une transition entre l'Antiquité et la Modernité.<sup>5</sup> Le concept de Modernité s'applique au rapport renouvelé qui s'effectue entre le passé et la conscience d'une époque nouvelle en Europe.<sup>6</sup> La franc-maçonnerie faisait partie des institutions qui croyaient à la connaissance, au perfectionnement de l'individu et de l'humanité et en ce sens, elle est moderne parce qu'elle renouvelle son rapport à l'Antiquité et sa tradition et c'est pour cette raison qu'elle est porteuse de la brèche, de l'ouverture entre les traditions.

---

<sup>4</sup> Charles Porset, « Franc-maçonnerie », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 562.

<sup>5</sup> Jürgen Habermas, « La Modernité : un projet inachevé », dans *Critique*, n°413, oct. 1981, p. 951.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 951.

Selon Ran Halevi,<sup>7</sup> la franc-maçonnerie a incarné une « utopie politique » qui, sous la Révolution, a tenté de se réaliser en projet politique. La Révolution étant le moyen de parvenir à l'établissement d'un modèle politique démocratique, la société idéale prenait la forme de l'ordre maçonnique qui devait se substituer à la Monarchie, ses institutions et au culte catholique. Et celui qui devait remplacer le roi était la figure artisanale de l'homme-créateur.<sup>8</sup>

Étrangement, la Monarchie refusait la franc-maçonnerie sans l'interdire : « Elle [l'organisation maçonnique] est, pourtant, par ses principes sinon par la réalité, totalement irréductible aux principes de la société des corps, qu'elle défie sans le savoir et menace sans vraiment le vouloir. »<sup>9</sup> Cette sociabilité maçonnique s'étant propagée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle a donc ouvert une brèche en s'opposant à la Monarchie. Et cette ouverture est le résultat d'un caractère démocratique s'exprimant de deux manières simultanément. Premièrement, en s'opposant à une organisation traditionnelle du pouvoir qui ne la reconnaissait pas. Deuxièmement, parce qu'elle était fondée sur le principe d'« égalité sociale ».<sup>10</sup> Suite à la nouvelle sociabilité instaurée par la franc-maçonnerie, la Monarchie ne pouvait plus se maintenir au sommet d'un système hiérarchique lui donnant droit à tous les privilèges. Elle n'incarnait plus le fondement moral de la société française, car de nouvelles idées et de nouvelles valeurs étaient mises à jour. Ainsi, la franc-maçonnerie a posé les bases qui ont engendré une rupture et qui ont permis à la brèche de devenir une expérience pour tous et le peintre Robert en fut témoin.

---

<sup>7</sup> Ran Halevi, « La nature du phénomène maçonnique pré-révolutionnaire », dans *Franc-maçonnerie et Lumières au seuil de la Révolution française*, Paris, Colloque international patronné par la Commission Nationale de Recherche Historique pour le Bicentenaire de la Révolution française, 1984, p. 103.

<sup>8</sup> Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976, p. 467.

<sup>9</sup> R. Halevi, *loc. cit.*, *Franc-maçonnerie et Lumières*, p. 103.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 106.

Dans cette perspective théorique, l'étude du tableau conservé au Musée des beaux-arts de Montréal, nous porte à nous interroger sur la façon dont les idées circulant dans les loges maçonniques et les salons ont pu influencer la philosophie d'Hubert Robert, son œuvre et la création de *L'obélisque*. Et ce, tout en contribuant à l'ambiguïté, à cette brèche entre le passé et le futur que nous y voyons.

### 1.1 Les allégeances franc-maçonniques d'Hubert Robert

En 1773, Hubert Robert entra à la loge de la Société des Amis Réunis,<sup>11</sup> une loge philosophique et mystique fondée selon les principes du marquis Charles Pierre Paul Savalette de Langes (1745-1798). Les philalèthes cultivaient l'idée qu'il fallait recueillir dans les catéchismes franc-maçonniques des traces des connaissances de l'Antiquité qui avec le temps étaient restées dans l'oubli. Ils s'intéressaient aux sociétés mystiques et ils ne voulaient rien rejeter.<sup>12</sup> Selon eux, toutes les connaissances contribuaient à l'épanouissement et au perfectionnement de l'homme et cette idée est un élément clé pour comprendre *L'obélisque* comme nous le verrons. La citation suivante du marquis de Chefdebien rend bien la pensée de la loge de la Société des Amis Réunis :

Sans cesser de regarder tous les hommes, comme nos Frères [...] nous nous lierons plus étroitement avec ceux à qui le goût des mêmes vertus inspirera la même manière de les manifester. Nous nous encouragerons les uns les autres à notre amélioration, par la réciprocité de l'exemple et par le souvenir de quelques maximes choisies. Une correspondance confiante et régulière portera la circonférence de notre union fraternelle jusqu'aux confins de l'univers.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Daniel Ligou, « Philalèthes », dans *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 931.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 932.

<sup>13</sup> Pierre-Yves Beaurepaire, *L'Autre et le Frère, L'Étranger et la Franc-maçonnerie en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 24.

Hubert Robert a fait partie d'autres loges dont celle de la Société Olympique où il entra en 1786. Cette loge était un « foyer de sociabilité à la mode à la fin des années 1780 ». <sup>14</sup> Elle recrutait des aristocrates cosmopolites ainsi que des « femmes de qualité ». Appréciant les arts et la musique, cette loge était réputée pour organiser des concerts et des fêtes grandioses. Mais c'est surtout la loge des Neuf Sœurs qui eut un rôle des plus déterminants dans la société française au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Fondée en 1776 par l'astronome athée Lalande, la loge des Neuf Sœurs accueillit Hubert Robert ainsi que plusieurs artistes et hommes de lettres parmi lesquels Jean-Baptiste Greuze, Jean-Michel Moreau le jeune, Claude-Michel Clodion, Jean-Antoine Houdon, Jacques Delille, Pierre-Louis Ginguéné, Jean-Antoine Roucher et bien sûr, François Marie Arouet, dit Voltaire. <sup>15</sup> D'ailleurs, lors d'une célébration en l'honneur de Voltaire à la Comédie Française, le 26 mai 1778, Robert réalisa les décors pour la tragédie *Irène* : « [...] notre peintre aurait dirigé la fête à la gloire de Voltaire à la Comédie-Française et même donné les décors de la tragédie d'Irène. » <sup>16</sup> La loge des Neuf Sœurs avait pour but de réunir les plus grands intellectuels du moment. Son orientation était axée sur la culture des sciences, des lettres et des arts, lesquels, comme la franc-maçonnerie, contribuaient à rapprocher les hommes. <sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 460.

<sup>15</sup> Jean de Cayeux, *Hubert Robert*, Paris, Hercher, 1987, p. 184.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>17</sup> « La loge des Neuf Sœurs, en faisant des vertus maçonniques la base et l'appui de son institution, a cru devoir y joindre la culture des sciences, des lettres et des arts. C'est les ramener à leur véritable origine. Les arts ont eu, comme la Maçonnerie, l'avantage inappréciable de rapprocher les hommes. Ce fut aux sons de la voix et de la lyre d'Orphée que les sauvages de la Thrace abandonnèrent leurs cavernes. Ce sont les beaux-arts qui adoucirent les mœurs des nations : ce sont eux qui entretiennent encore aujourd'hui l'urbanité de la nôtre. Travaillons donc avec zèle, avec persévérance, à remplir le double objet de notre institution. Que la base soutienne constamment l'édifice : décorons-le ; mais que ces nouveaux ornements ne masquent point la dignité de son antique architecture. », Extrait des règlements de la loge des Neuf Sœurs cité par Louis Amiable, *Une loge maçonnique d'avant 1789. La loge des neuf Sœurs. Augmenté d'un commentaire et de notes critiques de Charles Porset*, Paris, Edimaf, 1989, p. 33.

La loge des Neuf Sœurs était moderne avec les valeurs qu'elle mettait de l'avant tout en demeurant traditionnelle dans sa structure et en puisant ses origines dans l'Antiquité.<sup>18</sup> Cette dichotomie révèle une ambiguïté, une indécision entre le passé et le futur, une tentative de changement sans rejeter les différentes traditions de la pensée. Cette ambiguïté caractérise l'œuvre de Robert :

Lié à l'Ancien Régime, emprisonné sous la Révolution, le cas d'Hubert Robert paraît clair. Pourtant, il l'est beaucoup moins quand on considère ses œuvres, qui révèlent parfois une attitude ambiguë. En effet, plusieurs de ses tableaux et dessins décrivent les événements révolutionnaires ou y font allusion, par le biais de l'allégorie. Il faut prendre garde à ne pas interpréter unilatéralement l'iconographie de ces compositions, sans quoi l'on aboutirait rapidement à des contresens.<sup>19</sup>

Par exemple, sur le plan « humaniste », rappelle Charles Porset, les frères des Neuf Sœurs devaient publier des ouvrages et accorder aux pauvres des consultations gratuites en plus d'octroyer des bourses à des étudiants démunis.<sup>20</sup> Hubert Robert devait être sensible à l'humanisme de cette loge ayant été lui-même privilégié dans sa jeunesse. En 1754, le peintre bénéficia des faveurs du duc de Choiseul et de Charles Joseph Natoire pour entrer à l'Académie de France à Rome.<sup>21</sup> Robert parvint ainsi à gravir les échelons et fut finalement admis à l'Académie de peinture et de sculpture à Paris en 1766.<sup>22</sup> Cela lui permit d'occuper une position enviable à Paris, d'accéder aux cercles de sociabilité les plus convoités de l'époque où monarchistes et républicains se côtoyaient mais aussi de rencontrer des étrangers. Et la loge des Neuf Sœurs en accueillait de nombreux, tous passionnés des arts : « Enfin la loge des Neuf Sœurs peut être envisagée comme une espèce de colonie des arts, où l'homme qui les cultive est admis de quelque nation qu'il puisse être, où l'on voit accourir de tous les pays d'Europe des hommes que leurs talents, leurs lumières, leurs productions rendent

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>19</sup> Catherine Boulot, « Hubert Robert. Un peintre emprisonné sous la Terreur », dans *Hubert Robert et la Révolution*, Valence, Musée de Valence, 1989, p. 24.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>21</sup> J. Cayeux, *op. cit.*, *Hubert Robert*, p. 36.



chers à leur propre patrie. »<sup>23</sup> Cette ouverture aux étrangers contribua inévitablement à l'ouverture, à la brèche à laquelle nous nous intéressons.

Sur le plan religieux, la loge des Neuf Sœurs était anticléricale<sup>24</sup> et pourtant parce qu'elle relevait de l'organisation franc-maçonique, elle s'est fortement inspirée du sacré de la tradition chrétienne dans ses rituels et dans la hiérarchisation de ses membres. Robert adhéra à l'anticléricisme<sup>25</sup> mais cela ne l'a pas empêché d'immortaliser la destruction de monuments religieux avec *La violation des caveaux royaux à Saint-Denis* (1793) et *La démolition de l'Église Saint-Jean en Grève* (1800). Son intérêt pour l'art, son souci du patrimoine et son désir de témoigner du vandalisme des monuments religieux était plus fort comme l'explique Dominique Poulot à propos de *La violation des caveaux royaux à Saint-Denis*.<sup>26</sup> Si nous nous penchons sur le tableau de *L'obélisque*, d'autres ambiguïtés communes à la loge des Neuf Sœurs et à Robert apparaissent et ce sont les références similaires à l'Antiquité et à la Modernité. La loge des Neuf Sœurs proposait des valeurs s'inscrivant dans le projet de « perfectionnement de l'humanité »<sup>27</sup> des Lumières mais se nourrissait des traditions antiques pour construire son histoire.

Le tableau de Robert présente une vue de ruines égyptiennes témoignant de la grandeur et du pouvoir des civilisations anciennes dans laquelle il situe des jeunes filles vêtues des couleurs du tricolore, le bleu, couleur du Clergé, le blanc, couleur de la noblesse, et le rouge, couleur du peuple. Ces couleurs favorisaient l'union des trois ordres pour un bien commun supérieur et mettaient de l'avant des

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>23</sup> L. Amiable, *op. cit.*, *Une loge maçonnique d'avant 1789*, p. 39.

<sup>24</sup> Charles Porset, « La franc-maçonnerie au siècle des Lumières », dans *La franc-maçonnerie. De l'art royal à la citoyenneté républicaine*, Saint-Denis, Somogy Éditions d'Art, 2003, p. 37.

<sup>25</sup> J. Cayeux, *op. cit.*, *Hubert Robert*, p. 179.

<sup>26</sup> Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 11.

<sup>27</sup> C. Porset, *loc. cit.*, *De l'art royal à la citoyenneté républicaine*, p. 37.

valeurs de liberté, d'égalité et de fraternité.<sup>28</sup> Concernant ces valeurs, Charles Porset dans son texte « Franc-maçonnerie » explique que ces dernières qui revenaient souvent dans les discours de l'organisation pouvaient s'interpréter en « creux », comme un vide que l'action gouvernementale ne pouvait combler.<sup>29</sup> Ce creux dont parle Porset s'apparente à la brèche.

L'intérêt d'Hubert Robert pour les ruines et l'Antiquité que l'on peut observer dans son tableau *L'obélisque*, se retrouve aussi dans la conception de parcs français. Un nombre important de propriétaires de ces parcs étaient francs-maçons et avaient un goût pour les jardins pittoresques composés de fabriques historiques. Par le terme « fabrique historique », nous entendons les objets (sculptures, temples, tombeaux, grottes, obélisques, etc.) décorant les jardins afin d'agrémenter la promenade du visiteur et en lui proposant des chemins sinueux.<sup>30</sup> La réalisation de plusieurs de ces jardins a été attribuée à Robert, notamment le Parc de Méréville de La Borde et le Parc Lagrange de La Fayette. Le peintre a aussi apporté sa contribution au Parc d'Ermenonville de Girardin et au Moulin-Joly de Watelet dont les allégeances franc-maçonniques sont toutefois demeurées incertaines. Ils contribuaient à l'idée d'embellir la nature en rappelant les chefs d'œuvres de l'humanité. Les parcs évoquaient l'Antiquité à travers des objets disposés dans des jardins qui s'éloignaient des jardins géométriques de Versailles inspirés des modèles esthétiques classiques.<sup>31</sup> Par conséquent, l'ambiguïté resurgit.

<sup>28</sup> E. Boursin et Augustin Chabanel, « Tricolore », dans *Dictionnaire de la Révolution Française. Institutions, Hommes & Arts*, Paris, Kraus Reprint, 1893, p. 842.

<sup>29</sup> Charles Porset, « Franc-maçonnerie », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 562.

<sup>30</sup> « The route became of considerable importance in Lodges during the last years before European Continental Freemasonry was all but crushed during the 1790s : it was the path along which the initiates would journey from room to room, from space to space, and from volume to volume. Ancient Egyptian Architecture showed that a route could pass through portals into an open court, then into a hall, and so on, so gradually the idea of extending Masonic design outside buildings came to the fore. Such a movement would involve garden design embracing English landscape traditions. », James Stevens Curl, « Elysian Fields », dans *The Art and Architecture of Freemasonry. An Introductory Study*, London, B.T. Batsford Ltd, 1991, p. 171.

<sup>31</sup> « [...] des formes géométriques simples, souvent symétriques, organisent l'espace et ménagent de grandes perspectives ; l'architecture des temples utilise les ordres classiques ; les statues font référence à la mythologie gréco-romaine ; les eaux fusent, ou forment des buffets et des miroirs ; les arbres taillés dessinent des plans, des cubes ou des cônes, et l'ensemble instaure

Cette ambiguïté entre le fond et la forme, on la retrouve dans les tableaux du peintre. Hubert Robert peignait des paysages et des monuments antiques mais dans un style très souple si on compare aux tableaux néoclassiques de l'époque. Dans son tableau *L'obélisque*, Robert présente une surface texturée où on aperçoit le fond de la toile. Le dessin est plus léger et les éléments de la composition (ruines, obélisque, pyramides et personnages) sont disposés de manière à créer une mise en scène, un tableau, une route philosophique. Cette souplesse dans le travail de Robert fut rapportée et critiquée par Diderot au Salon de 1769 : « C'est un peintre assurément que ce Robert; mais il fait trop facilement, ses morceaux sentent la détrempe; leur mérite principal est d'offrir des points de vue et des fabriques antiques. Il n'excelle pas pour la figure. Ses arbres sont lourds et, en général, le choix de ses accessoires pourrait être meilleur. »<sup>32</sup>

L'ambiguïté perceptible dans le tableau *L'obélisque* et dans la franc-maçonnerie illustre bien le symptôme de l'intervalle entre le passé et le futur qu'Hannah Arendt nomme la « brèche ». L'homme se trouve dans un intervalle durant lequel il est en attente et confus.<sup>33</sup> Les discussions à propos de sujets divers entre des individus de classes sociales variées dans les loges maçonniques fréquentées par Robert engendrèrent bel et bien une remise en question de la Monarchie, de ses institutions et du culte catholique comme nous pouvons le voir.

## 1.2 Les salons comme lieux de sociabilité

Parmi les lieux de sociabilité fréquentés par Hubert Robert qui témoignaient de la brèche, il y a aussi les salons dirigés pour la plupart par des femmes appartenant à la bourgeoisie ou à la noblesse. Précisons tout d'abord que

---

un ordre souverain, riant et majestueux. », Michel Baridon, « Jardins », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 716.

<sup>32</sup> Claude Gabillot, *Hubert Robert et son temps*, Paris, Librairie de l'art, 1895, p. 110.

<sup>33</sup> H. Adendt, *op. cit.*, *La crise de la culture*, p. 25.

le terme « salon » désigne un « lieu de réunion et de conversation ».<sup>34</sup> Les salonnières comptaient dans leur rang Madame de Tencin, Madame du Deffand, Mademoiselle Lespinasse et Madame Vigée-Lebrun. Celles-ci avaient donc le privilège de côtoyer les hommes les plus éminents de l'époque dont plusieurs appartenaient à l'organisation franc-maçonique. Dans les salons, on discutait de philosophie, d'art, d'ésotérisme, de voyage et de politique et on y construisait les bases d'une nouvelle société qui, bientôt, ferait basculer le pouvoir monarchique, ses valeurs et ses idées : « Penseurs et écrivains français donnaient l'exemple non seulement d'un beau langage qui s'était depuis déjà longtemps répandu à travers toute l'Europe et même au-delà, mais aussi d'une pensée audacieuse qui commençait à renverser toutes les anciennes barrières, les vieux préjugés, qui ébranleraient les bases de l'ancienne société (...) ».<sup>35</sup> Robert, qui était au courant de ces changements, était admis entre autres dans le salon de Madame Geoffrin, dans l'ordre des Lanturelus et probablement aussi dans celui de Madame Helvétius. Par la fréquentation de ces salons, le peintre était donc continuellement en lien avec des membres de la franc-maçonnerie et ce, même à l'extérieur des activités des loges.

Cette fréquentation continue des lieux de sociabilité ne manqua pas d'inspirer Robert. Lorsque nous utilisons les termes « lieux de sociabilité », nous désignons des lieux qui permettent à un individu comme Hubert Robert de fréquenter ses semblables et de vivre en bonne union avec eux. Cette disposition incarnait la loi fondamentale du droit naturel au XVIII<sup>e</sup> siècle et ses antécédents se trouvaient dans l'Antiquité chez des auteurs comme les Stoïciens, Platon et Aristote.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Jacqueline Hellegouarc'h, *L'esprit de société. Cercles et «salons» parisiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier, 2000, p. 451.

<sup>35</sup> Jean Tiberi, *La nouvelle Athènes. Paris, capitale de l'esprit*, Paris, Sand, 1992, p. 67.

<sup>36</sup> Catherine Larrère, « Sociabilité », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 1147.

Les lieux de sociabilité tels que les salons auxquels nous nous attarderons accueillait des hommes provenant de partout à travers le monde et ne pouvaient qu'encourager son ouverture et sa tolérance face à autrui. Le tableau que nous analysons avec ses motifs manifestent cette ouverture. L'assemblage des motifs présentés est fortement teinté du milieu intellectuel et culturel transitoire entre l'Ancien Régime et la Révolution.

### 1.2.1 *Le salon de Madame Geoffrin*

Le salon de Madame Geoffrin était un lieu éclectique très prisé par les francs-maçons et par l'artiste Hubert Robert. Femme sans éducation mais rusée, Marie-Thérèse Rodet bénéficia de son mariage avec M. Geoffrin, un homme fortuné, pour s'installer dans un hôtel de la rue Saint-Honoré. Elle devenait ainsi la voisine de Madame de Tencin, laquelle possédait un salon apprécié de l'*intelligentsia* parisienne, et que Madame Geoffrin fréquentait dans le but d'en tirer des leçons et d'ouvrir le sien.

En 1749, après la mort de son époux, elle acquit une grande notoriété. Les lundis soir, elle recevait les artistes et, les mercredis les gens de lettres.<sup>37</sup> Madame Geoffrin connaissait très bien la mère de Catherine de Russie, la princesse d'Anhalt-Zerbst, et le roi de Pologne, Stanislas Poniatowski. La naissance d'une « liaison épistolaire » entre Madame Geoffrin et Catherine de Russie ne venait pas d'un véritable intérêt pour la littérature mais d'un « calcul politique », puisque cette dernière voulant plaire à ses homologues étrangers et étant préoccupée par les critiques cherchait à apprivoiser l'opinion publique française. Il semble qu'Hubert Robert ait bénéficié des relations de Madame Geoffrin puisque la Grande Catherine invita le peintre à deux reprises en Russie. Malgré que celui-ci

---

<sup>37</sup> « Elle donnait deux dîners par semaine, le lundi et le mercredi. Lors du premier elle recevait les artistes: passèrent chez elle des sculpteurs comme Falconet, l'architecte Soufflot, des peintres comme La Tour, Van Loo, Joseph Vernet, Boucher. On y vit, les mercredis, Fontenelle, Montesquieu, Marivaux, Helvétius, Marmontel, et d'Alembert qui quitta pour elle Mme du Deffand. », J. Tiberi, *op. cit.*, *La nouvelle Athènes. Paris, capitale de l'esprit*, p. 70.



ait décliné poliment l'invitation, l'impératrice lui a fait plusieurs commandes de tableaux, dont ceux pour les jardins de Tsarskoïé-Selo. Citant les paroles d'Élisabeth Vigée-Lebrun, Louis Réau note cet engouement de l'Impératrice pour les projets artistiques du peintre:

Catherine II ne rêvait-elle pas de se faire construire dans son parc de Tsarskoïé-Selo une "maison antique", scrupuleuse reconstitution d'une maison romaine, dont elle demandait les plans à l'architecte français Clérisseau ? Si, à Paris, "il était de mode et très magnifique de faire peindre son salon par Robert", cette mode ne devait pas tarder à gagner la Russie qui était, à cette époque, une véritable colonie artistique de la France.<sup>38</sup>

Catherine de Russie était en accord avec l'idée que la franc-maçonnerie devait se propager à travers toute l'Europe : « Secondant les intentions de Catherine II, qui favorisait le développement de la franc-maçonnerie dans ses états, il (Stroganov) avait fait construire une loge dans son hôtel, comme le firent plusieurs autres grands seigneurs russes. »<sup>39</sup> Alexandre Serguievitch Stroganov<sup>40</sup> fut un important collectionneur de ses tableaux. De plus, vers 1795, Stroganov demanda à André Voronikhine de réaliser des jardins à partir des plans conçus par Robert.<sup>41</sup> Plusieurs éléments, comme des chutes d'eau et des ruines artificielles, aménagées dans un grand parc, situé dans le domaine de Stroganov, témoignent de l'influence

<sup>38</sup> Louis Réau, « L'œuvre d'Hubert Robert en Russie », dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1914, p. 175.

<sup>39</sup> L. Amiable, *op. cit.*, *Une loge maçonnique d'avant 1789. La loge des neuf Sœurs*, p. 255.

<sup>40</sup> « Le comte Alexandre Stroganoff est un membre actif de deux des loges auxquelles Hubert Robert appartenait : les Neuf Sœurs (de 1778 à 1783) et les Amis Réunis (de 1773 à 1788) où il fait partie du Chapitre. On le voit en outre à la loge de la Candeur, la plus aristocratique après celle des Trois Frères. On relève à la Candeur, parmi les relations de Robert, après le duc de Chartres, les noms du duc de Guiche, de La Fayette et de l'idéologue Destutt de Tracy. », J. Cayeux, *op. cit.*, *Hubert Robert*, p. 185.

<sup>41</sup> « Outre son palais, Stroganov possédait un parc à Saint-Petersbourg, le second après le parc impérial de Tsarskoïe Selo. Il fut aménagé sous la direction d'André Voronikhine, vers 1795, selon les idées d'Hubert Robert, et abrita quelques monuments représentatifs de divers pays, selon l'esprit du siècle : portes égyptiennes, kiosque musulman, etc. Le principal ornement du parc, appelé "Datcha Stroganov", consistait en un sarcophage romain du III<sup>e</sup> siècle de notre ère, apporté des îles de l'archipel, à l'époque de la guerre russo-turque (1769-1774). Il reçut le nom de Tombeau d'Homère (musée de l'Ermitage) à Pétersbourg. », Savinskaïa Lioubov, « La peinture française et les collectionneurs russes du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Hubert Robert (1733-1802) et Saint-Petersbourg. Les commandes de la famille Impériale et des Princes russes*, Valence, Ville de Valence, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 59.

du peintre et de l'amitié liant les deux hommes. Il n'est donc pas étonnant que dans la plupart des collections russes, y compris celle de l'empereur, on compte des œuvres de Robert,<sup>42</sup> mais également celles de Vernet<sup>43</sup> et Greuze<sup>44</sup>, tous francs-maçons, membres de la loge des Neuf Sœurs.

Le salon de Madame Geoffrin constituait donc une fenêtre sur le monde et sur le cosmopolitisme, tel qu'en témoigne l'assemblage des motifs dans son tableau *L'obélisque*. Cette œuvre démontre ainsi l'ouverture des frontières, le foisonnement d'idées et de valeurs nouvelles circulant dans le salon de Madame Geoffrin où tous estimaient les discussions philosophiques, les voyages, les rencontres et la sociabilité.

### 1.2.2 Le salon de Madame Helvétius

Hubert Robert fréquentait possiblement un autre salon très connu à Paris, celui de Madame Helvétius.<sup>45</sup> Parente de Marie-Antoinette, Anne-Catherine de Ligniville, était destinée à entrer au couvent, mais y échappa de peu lorsque sa tante Madame de Grafigny la prit en charge et l'amena vivre avec elle à Paris. En 1740, Madame de Grafigny, auteure et romancière, ouvrit un salon fréquenté par des hommes de pouvoirs comme Helvétius, considéré comme le père de la loge des Neuf Sœurs.<sup>46</sup> Celui-ci maria Mademoiselle de Ligniville en 1751. Après leur mariage, le salon d'Helvétius devint l'un des plus populaires de la capitale

<sup>42</sup> « [...] en Russie se trouvait la meilleure part des tableaux de Robert et que Pétersbourg était la deuxième ville, après Paris, où l'on pouvait le mieux étudier l'œuvre de Greuze. », *Ibid.*, p. 37.

<sup>43</sup> « Parmi tous les amis d'Hubert Robert qui appartenaient à cette loge [la loge des Neuf Sœurs] on peut commencer par Vernet, que nous venons de voir à la Société Olympique. Il n'a été reçu aux Neuf Sœurs que le 16 janvier 1779. », J. Cayeux, *op. cit.*, *Hubert Robert*, p. 183.

<sup>44</sup> « Selon le plus récent historien de la maçonnerie, la loge des Neuf Sœurs était probablement la plus célèbre en France avant 1789. Six de ses adhérents, outre Hubert Robert, faisaient partie de l'Académie de Peinture et de Sculpture. Ce sont les peintres Greuze, Houel et Turpin de Crissé, et le graveur Moreau le Jeune, les sculpteurs Clodion et Houdon. », *Ibid.*, p. 184.

<sup>45</sup> « Madame Helvétius est une des plus intéressantes figures du dix-huitième siècle : de toutes les femmes distinguées qui en ornèrent la seconde moitié, elle est, peut-être, celle qui a eu le plus d'influence sur le mouvement des esprits. », L. Amiable, *op. cit.*, *Une loge maçonnique d'avant 1789*, p. 14.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 9.

française : « Le magnifique hôtel de la rue Sainte-Anne était, au dire d'un contemporain, le rendez-vous de la plupart des hommes de mérite de la nation et de beaucoup d'étrangers : princes, ministres, philosophes, grands seigneurs, littérateurs, tous étaient empressés de s'y faire admettre. Ils y tenaient ce que Garat a pu appeler "les états généraux de la philosophie de l'Europe" » <sup>47</sup> La Loge des Neuf Sœurs à laquelle appartenait Robert naquit dans le salon de Madame Helvétius.<sup>48</sup>

Après la mort de son mari (1771), Madame Helvétius acheta une demeure située à Auteuil. Elle entretenait des réunions entre penseurs parmi lesquels on comptait des francs-maçons tels que Jean-Antoine Roucher, Constantin-François Chasseboeuf de La Giraudais, dit Volney, Marie Jean Antoine de Caritat, marquis de Condorcet, Benjamin Franklin, etc. Hubert Robert, habitant également Auteuil, vint sûrement la visiter.<sup>49</sup>

Tout comme le salon de Madame Geoffrin, le salon de Madame Helvétius permit au peintre Robert de cultiver le cosmopolitisme auquel il adhérait. Dans ces lieux, il côtoya des peintres, des littéraires, des philosophes, des francs-maçons et partageant leurs idées sur l'art, l'histoire, la politique et la société, dont la fraternité engendrera l'effondrement de la Monarchie, de ses institutions et du culte catholique.

### 1.2.3 *L'ordre des Lanturelus*

Très populaire, cet ordre mystérieux ayant pour lieu principal le salon de Marie-Thérèse Geoffrin, marquise de la Ferté-Imbault et fille de Madame Geoffrin, se répandit partout à travers l'Europe et ce, jusqu'en Russie. Parmi ceux

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>48</sup> D. Ligou, « Neuf Sœurs », dans *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 848.

<sup>49</sup> J. Cayeux, *op. cit.*, *Hubert Robert*, p. 184.



qui en faisaient partie : Le Pelletier de Saint-Fargeau, le comte Stroganov et Hubert Robert. Tous étaient francs-maçons.

L'ordre des Lanturelus manifeste une fois de plus l'ambivalence d'Hubert Robert à l'égard de la politique. L'ordre critiquait ouvertement le pouvoir monarchique et se moquait de ceux siégeant au Parlement. L'ordre naquit lors d'un dîner donné chez la marquise, par le marquis de Croismare de Lasson. Le nom de l'ordre fut choisi en l'honneur d'un incident s'étant produit le lundi 20 février 1771.<sup>50</sup> Le mot *Lanturelu*, extrait d'un Vaudeville du XVII<sup>e</sup> siècle était le cri de guerre des révoltés de Dijon en 1630 dont le refrain considéré comme séditieux était interdit.<sup>51</sup> Après avoir semé la panique chez les chevaliers, la marquise admit que c'était une farce. *Lanturelu* était utilisé par la marquise de La Ferté-Imbault pour exprimer sa contestation face aux grandes familles parlementaires. Rappelons que la raison d'être de l'ordre des Lanturelus était la « fantaisie moqueuse des convives ».<sup>52</sup> Les membres se réunissaient pour chanter, composer des rimes, des satires, des épigrammes, des charades, des chansons et remettre au goût du jour d'anciennes mélodies. Les membres de l'ordre ne ménageaient personne. Tous pouvaient faire l'objet de critique.

L'ordre des Lanturelus tenait ses séances, à chaque jeudi. En 1779, les membres offrirent à leur « reine », venant tout juste de guérir de la rougeole, une fête rapportée dans la *Correspondance littéraire* du 17 mai 1779. Dans une pièce de théâtre préparée en son honneur, Hubert Robert tenait un rôle : « Confucius était représenté au naturel par le prince Bariatinsky ; il avait à son côté son favori

---

<sup>50</sup> « Croismare fait dire qu'il est malade et ne pourra venir; la marquise, mécontente, lui envoie des couplets terminés par le refrain *Lanturelu, lanturelu, lanturelu* !; il répond de même, et ainsi de suite. On décide alors de créer un ordre des Lanturelus. Croismare en est le "grand maître", la marquise "la grande-maîtresse", et ils font "chevaliers" leurs convives du lundi. », Jacqueline Hellegouarc'h, *op. cit.*, *L'esprit de société. Cercles et «salons» parisiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 272.

<sup>51</sup> « Le Roi, notre sire, Pour bonnes raisons Que l'on n'ose dire, Et que nous taisons, Nous a fait défense De chanter lanturlu, Lanturlu, lanturlu, lanturlu, lanturlu ! [...] Pour bannir de France Ces troubles nouveaux, Avec grand prudence Le garde des Sceaux A scellé des lettres Dont voici le contenu : Lanturlu, lanturlu, lanturlu, lanturlu ! », *Ibid.*, p. 272.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 272.

Burigny; Montaigne par le comte d'Albaret ; Momus, par le comte Stroganoff ; Polichinelle, par le célèbre peintre Robert, qui est aussi aimable et aussi gai dans la société qu'il est grand peintre. » <sup>53</sup> Lorsque la Révolution de 1789 éclata, la reine des Lanturelus, vieille et sourde, sentit qu'elle ne pouvait plus gouverner ses chevaliers. Elle préféra alors abdiquer et conseiller aux membres de l'ordre de contribuer à la mise en place d'un nouveau régime politique, la République.

Il est possible d'établir un lien entre ce récit et l'ambiguïté politique que le peintre laisse transparaître dans *L'obélisque*. L'ordre des Lanturelus était contradictoire. Il se moquait des hauts-dirigeants tout en en retirant les meilleurs avantages. Le tableau entretient une ambiguïté en réunissant dans une même allégorie des ruines antiques et un obélisque brisé, autour duquel dansent neuf jeunes filles vêtues de blanc portant à la taille des ceintures de couleur bleu et rouge. Ces couleurs sont celles du drapeau tricolore. Ne pourrait-on y voir une métaphore de la chute des grands empires de l'histoire dont celle de Monarchie française ou plutôt une alliance des trois classes pour un bien supérieur idéal ? Cette confusion pourrait venir du fait que l'artiste côtoyait les deux milieux, les monarchistes et les républicains ou de son désir de concrétiser l'utopie politique des francs-maçons, qui favorisait une abolition des frontières pour la fraternité :

Remarquons cependant qu'il ne faut pas s'étonner de remarquer des contradictions, même si on ne peut toujours les démêler. À une époque aussi incertaine que celle de la Révolution, il est après tout naturel de considérer que Robert, par bien des points rattaché au temps de la Royauté, a pu, par prudence peut-être plus que par conviction véritable, peindre les faits et événements révolutionnaires.<sup>54</sup>

Sur le plan politique, il est intéressant de voir qu'Hubert Robert, dans son œuvre, se référait souvent à l'actualité, par exemple dans *La fontaine de la liberté* (1794).<sup>55</sup> Il agissait comme un chroniqueur des événements révolutionnaires même

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>54</sup> Catherine Boulot, *loc. cit.*, *Hubert Robert et la Révolution*, p. 24.

<sup>55</sup> Georges Bernier, « The Fountain of Liberty », dans *Hubert Robert. The pleasure of ruins November 15-December 16*, New York, Wildenstein & Co. Inc., 1988, p. 65.

si nous ne pouvons dire de quel côté du pouvoir il se positionnait.<sup>56</sup> Cette approche neutre adoptée par le peintre est semblable à celle de l'organisation maçonnique. Tout comme l'artiste, la franc-maçonnerie n'était pas active sur le plan politique<sup>57</sup> contrairement à ce que plusieurs pourraient penser mais elle contribua au processus de transformation de la société qui mena à la Révolution française par ses idées et ses valeurs : « Par les idées qu'elle a contribué à diffuser, par les méthodes de travail qu'elle a instaurées dans les loges, par le brassage des ordres qu'elle a favorisé, incontestablement la maçonnerie a eu sa part dans l'explosion de 1789. »<sup>58</sup> Quant à Robert, il était actif en tant que témoin qui livrait ses réflexions et sa compréhension des événements à travers l'allégorie comme en atteste *L'obélisque*. À partir de cette observation, nous pouvons établir un lien avec les propos d'Arendt sur la brèche. Proposant que lorsqu'il y a une rupture dans la tradition, au moment où la brèche n'est plus de l'ordre de la pensée mais de l'expérience, elle devient un problème pour tous et devient alors un fait qui relève du politique.<sup>59</sup> C'est probablement pourquoi Robert agit en tant que témoin de l'actualité politique. Il opte pour la position la plus neutre, celle qui correspond à sa philosophie maçonnique. Mais nous pouvons également mettre en lien la neutralité de l'artiste avec celle des Lumières, celle de la raison humaine et du savoir qu'elle rend possible et en laquelle croient ceux qui fréquentent les salons de Madame Geoffrin, Madame Helvétius et l'ordre des Lanturelus comme Robert.

Nous pouvons maintenant revenir à la problématique à laquelle nous avons tenté de répondre. De quelle façon les lieux de fréquentation d'Hubert Robert ont-ils influencé sa philosophie et la réalisation de *L'obélisque* et son ambiguïté ? Comme nous l'avons vu, la brèche en tant qu'activité de la pensée était au cœur de l'organisation maçonnique et des salons bien avant qu'elle devienne une brèche comme expérience sous la Révolution française. Dans les loges

---

<sup>56</sup> C. Boulot, *loc. cit.*, *Hubert Robert et la Révolution*, p. 60.

<sup>57</sup> Roger Dachez, « Les deux courants de l'histoire maçonnique au temps des Lumières. De la quête intérieure à la tentation du siècle », dans *Franc-maçonnerie. Avenir d'une tradition. Chemins initiatiques*, Neuvy-le-Roi, Alfil éditions, Musée des beaux-arts de Tours, 1997, p. 82.

<sup>58</sup> C. Porset, *loc. cit.*, *De l'art royal à la citoyenneté républicaine*, p. 36.

<sup>59</sup> H. Arendt, *op. cit.*, *La crise de la culture*, p. 25.

maçonniques et les salons, cette brèche se manifesta à travers la sociabilité qui permettait aux hommes de différents milieux sociaux ou culturels, adhérant à différentes croyances religieuses ou philosophiques, de se côtoyer, de cultiver une ouverture sur le plan des idées, des valeurs et des connaissances et ainsi de se perfectionner dans le but de parvenir à la sagesse. Car la sagesse venait de la culture de l'ouverture et non de celle du dogme.

La Révolution permit alors à l'homme de vivre l'expérience réelle de la brèche en créant un vide, une perte d'équilibre qui vint le déstabiliser. De manière à combler ce vide, l'homme tenta de faire naître une nouvelle sacralité dont il serait le centre. Un homme libre, libéré de tout dogme et qui viendrait remplacer le roi et le culte catholique qu'on lui associait. Il serait en quelque sorte un dieu philosophique qui favoriserait l'ouverture à toutes les traditions de la pensée que ce soit en art, en littérature, en histoire, en religion, en politique dans le but de perfectionner l'homme. Ce dieu philosophique serait le législateur. Celui qu'on célébrerait lors des fêtes révolutionnaires.

Le moyen de faire naître le législateur était d'orchestrer des fêtes à partir de symboles et de mythes tirés de l'Antiquité en Égypte, en Grèce et à Rome auxquels se mêlaient le symbolisme maçonnique et révolutionnaire. On actualisait les symboles et mythes antiques dans le but de détruire tous les symboles liés à la Monarchie, à ses institutions et au culte catholique et de faire place à la sociabilité et aux nouvelles valeurs de l'homme des Lumières : « De cette sociabilité nouvelle, la fête est le plus haut moment. De la fête sauvage à la fête officielle, de la fête de la Fédération du 14 juillet 1790 à la fête de la Liberté et des Arts du 9 thermidor an VI (27 juillet 1798), de la fête sectionnaire ou villageoise à la fête nationale, la variété en fut grande et l'on ne peut constituer, de 1789 à 1799, un modèle idéal de "la fête révolutionnaire". »<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Albert Soboul, « La fête révolutionnaire », dans *La civilisation et la Révolution Française*, Paris, Artaud, 1982, p. 422.

Dans *L'obélisque* d'Hubert Robert, c'est le législateur qu'on invoque, celui qui doit rétablir l'ordre, les lois, l'harmonie au nom du plus grand bien commun, du bonheur. Sur l'ordre du législateur, les personnages comme les jeunes filles, la lavandière et ses enfants et les musiciens et les motifs comme l'obélisque, les hiéroglyphes, les pyramides, les morceaux d'architecture et le sphinx du tableau agissent comme des médiateurs entre les idées. Ils permettent une dialectique qui entretient l'ouverture dans l'interprétation du tableau. L'assemblage des motifs nourrit son mystère et son ambiguïté. Et l'invocation du législateur dans la fête permet de réconcilier toutes les traditions de la pensée les plus contradictoires évoqués par les motifs et la composition hétéroclite du tableau au nom d'une sociabilité qui permet la perfectibilité de l'homme éclairé :

La sociabilité des élites n'échappe pas à la fascination qu'exerce le mythe du législateur. En fait, la fortune du thème du législateur au XVIII<sup>e</sup> siècle et ce qui en fait un mythe à proprement parler, au sens sorélien du terme, c'est qu'il conjugue et coagule un certain nombre d'idées-forces de l'époque. L'idée d'un être d'exception créant des lois pour un peuple ne peut paraître naturelle et évidente que parce qu'elle se nourrit, en quelque sorte, d'un certain nombre d'autres idées généralement admises. Celle du génie [...] c'est-à-dire l'homme pleinement rationnel qui, parce qu'il a su domestiquer ses passions et ses sentiments, dispose d'une clairvoyance supérieure à son temps, anticipe sur le cours des choses et construit la loi.<sup>61</sup>

Dans le chapitre suivant, nous tenterons de montrer que la brèche se situe au cœur du tableau *L'obélisque* d'Hubert Robert en analysant le thème de l'Orient, évoqué par plusieurs motifs dont l'obélisque, les jeux contrastés d'ombres et de lumière et les pyramides. Selon nous, la difficulté d'interprétation du tableau, l'ouverture, vient de la recherche d'une sacralité, le législateur.

---

<sup>61</sup> Jean-Louis Quantin, « Le mythe du législateur au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières 1680-1820*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 154.

## CHAPITRE II

### L'ORIENT AU CROISEMENT DE L'ANTIQUITÉ ET DE LA MODERNITÉ

Dans les loges maçonniques et les salons où Hubert Robert était admis les traditions de l'Antiquité se heurtaient à la diffusion de nouvelles idées modernes. Dans son ouvrage *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Jürgen Habermas explique l'importance que prennent les salons dans la vie intellectuelle parisienne et dans la circulation de discours :

Presque aucun des grands écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle n'aurait livré à la discussion ses réflexions essentielles sans les avoir d'abord présentées sous la forme de tels discours, c'est-à-dire sous la forme de conférences soutenues devant des académies et surtout devant les Salons. Le Salon détient en quelque sorte le monopole de la première "publication": une nouvelle œuvre, même musicale, devait d'abord recevoir l'assentiment de ce forum.<sup>1</sup>

Parmi les idées nouvelles se situant à la charnière entre l'Ancien Régime et la Révolution française et qui circulaient dans les loges maçonniques et les salons, il y eut celles sur l'Orient qui engendrèrent l'émergence d'une nouvelle discipline, l'orientalisme. Ce terme fut employé pour la première fois en Angleterre en 1779 et en France, en 1799.<sup>2</sup> L'orientalisme était à la fois une attention esthétique portée à l'Orient, une discipline qui tentait de comprendre les mœurs des Orientaux autant en littérature, en art, en philosophie qu'en religion et une croyance que la connaissance y était née.<sup>3</sup> Trois principaux facteurs contribuèrent à l'engouement pour l'Orient et particulièrement pour l'Égypte en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle. D'abord, le Grand Tour qui permit à des artistes comme Robert (1755-1766) de voir de véritables chefs-

---

<sup>1</sup> Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978, p. 44.

<sup>2</sup> François Collaveri, *La franc-maçonnerie des Bonaparte*, Paris, Payot, 1982 p. 57.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 57.

d'œuvre comme des sphinx, des obélisques et des statues de l'égyptomanie romaine dont Antinoüs. Il y eut

également l'ouverture d'un petit musée égyptien à Rome et finalement, la publication de nombreux ouvrages scientifiques.<sup>4</sup> Cet engouement pour l'Orient, et les idées qui lui furent associées, ne tarda pas à se manifester dans les salons et les loges maçonniques fréquentés par le peintre Robert.

Le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* d'Hubert Robert avec cette vue d'Égypte qu'il présente et les motifs comme le visage de l'obélisque, les jeux contrastés d'ombres et de lumière et les pyramides témoigne de cette mode orientale qui se développe au XVIII<sup>e</sup> siècle. Lorsque l'on s'attarde à chacun des éléments qui composent le tableau, on s'aperçoit qu'ils sont porteurs d'idées liées à la fois à l'Antiquité, à la Modernité et au contexte révolutionnaire. Ces motifs cultivent une ambiguïté et sont symptomatiques de la brèche, de l'ouverture entre les traditions.

Pour les francs-maçons comme Hubert Robert, l'Orient incarnait le lieu sacré<sup>5</sup> d'où surgissait la lumière et l'origine de la sagesse, de la force et de la beauté : « Toute lumière vient de l'Orient ; toute initiation, de l'Égypte. »<sup>6</sup> Le roman de l'abbé Terrasson, *Sethos ou Vie tirée des monuments et anecdotes de l'ancienne Égypte* (1731) racontant les épreuves initiatiques du jeune Sethos dans la Grande Pyramide et les temples de Memphis, dans une Égypte imaginaire, imprégna la philosophie de l'organisation franc-maçonnique et engendra la création de ce qu'on appelle la Maçonnerie égyptienne par Cagliostro qui, à défaut d'avoir conservé le savoir opératif des Anciens, se disait être le détenteur moderne des initiations antiques de la Vallée du Nil.<sup>7</sup> La Maçonnerie égyptienne, qui entretenait des liens étroits avec les philalèthes de la Société des Amis Réunis,<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Jean-Marcel Humbert, « Égyptomanie », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 436.

<sup>5</sup> Daniel Ligou, « Orient » dans *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 882.

<sup>6</sup> Gérard Galtier, *Maçonnerie Égyptienne, Rose-Croix et Néo-Chevalerie*, Toulouse, Éditions du Rocher, 1989, p. 19.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>8</sup> Robert Amadou, « Cagliostro », dans *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 183.



vint nourrir la curiosité de plusieurs artistes et littéraires à l'égard du mythe d'Osiris et Isis notamment dû à la création d'une loge *Isis* à Paris, le 7 août 1785.<sup>9</sup> Cet engouement pour l'Orient exerça une influence sur la franc-maçonnerie et de la même façon, la franc-maçonnerie alimenta une curiosité à l'égard de l'Orient, laquelle avait déjà une grande importance dans son histoire mythique et imaginaire. Enfin, la campagne napoléonienne de 1798, année de la réalisation du tableau de Robert, ayant pour objectifs de libérer le peuple égyptien des Mamelouks et du joug ottoman, de propager les idéaux des Lumières en Égypte et de ramener en Orient les sciences ayant pendant longtemps été en exil, contribua à nouveau à la fascination pour cette région du monde. Bien que Robert ne se soit jamais rendu dans ce pays, il en fait souvent la représentation dans ses œuvres, notamment dans son tableau *L'obélisque*. Nous voyons à quel point les idées diffusées à l'époque eurent une réelle influence sur le tableau et les motifs qui témoignent de la rencontre entre les idées du passé, liées à la tradition antique, et les idées modernes, actuelles, liées à la construction de l'avenir.

Dans ce contexte, il est essentiel de s'interroger sur l'impact qu'eurent la fascination pour l'Orient et la campagne d'Égypte dans le tableau *L'obélisque* d'Hubert Robert. De manière à illustrer la brèche, un intervalle temporel entre le passé et le futur, nous articulerons le rapport entre les motifs présents dans le tableau dont le visage de l'obélisque, les jeux d'ombres et de lumière et les pyramides et les idées circulant dans les loges maçonniques et les salons. Et nous tenterons de répondre à la question suivante : Est-ce que l'ambiguïté dans le tableau proviendrait de la recherche d'une sacralité philosophique orientale ?

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 184.

## 2.1 Le visage énigmatique de l'obélisque

Plusieurs formes géométriques sont présentées dans le tableau que nous étudions et, pour la plupart, elles animent la composition par leur gigantisme. Parmi celles se démarquant, notons les deux volumes quadrangulaires formés par les deux parties de l'obélisque. Ceux-ci se détachent du

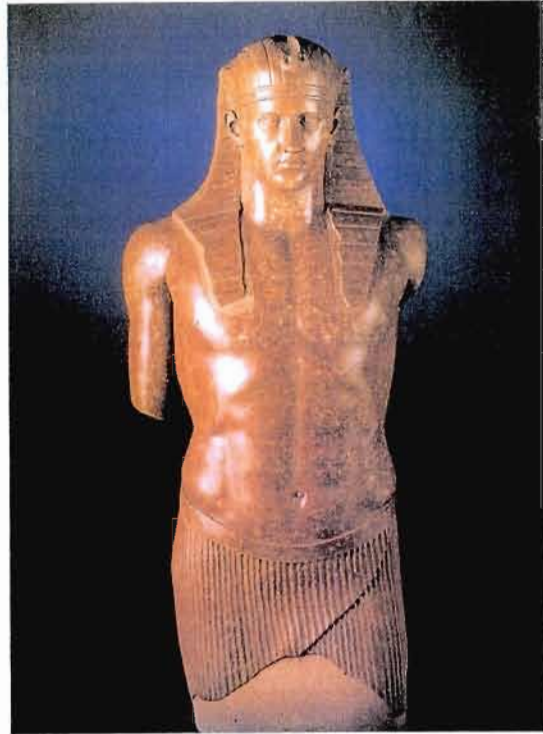


ill.1

reste de la composition par leur présence colossale et démesurée. Ils paraissent émerger du sol et obstruent la vue d'ensemble. La partie inférieure de l'obélisque, qui est toujours debout, est l'élément architectural central du tableau. Sur l'obélisque, on voit des hiéroglyphes et un visage. La surface de l'obélisque est texturée et vivante et son brun-ocre s'harmonise très bien au brun-ocre du sol et au gris des pierres servant de socle. La partie supérieure de l'obélisque située sur le sol pointe et s'oriente vers le ciel à droite. Autour d'elle, des débris provenant de la destruction du monument sont dispersés. On retrouve des morceaux de pierre ainsi qu'une tête de statue de style égyptien.

Ce qui nous intrigue, lorsqu'on s'attarde à la base de l'obélisque au centre du tableau, c'est le visage de pierre, qui semble être le point central à partir duquel le tableau fut réalisé (ill.1). On ignore exactement qui est représenté par ce visage.

Une seconde tête gît sur le sol à droite du tableau. Dans « Le secret des visages », Jean Starobinski explique qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle la volonté de dépeindre la nature sous toutes ses facettes engendra un intérêt vif pour l'exploration des visages humains. Cette exploration fit du siècle des Lumières le siècle des portraits : « Mille visages, mais encore mille états différents, une succession d'instantanés dissemblables en chaque visage. Notre vie est faite de sensations, d'inquiétudes, de passions, de volontés qui se nuancent selon les variations du monde: chaque moi est une foule, une série d'êtres dissemblables. »<sup>10</sup>



ill. 2

Selon Diderot, le portrait devait susciter l'émotion morale<sup>11</sup> et il est ainsi pour le visage au bas de l'obélisque dans le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque*. Le visage suscite l'émotion morale en évoquant le thème de l'épreuve de la mort et du retour à la vie et de la sagesse à laquelle elle permet d'accéder à travers la figure du législateur Osiris-Antinoüs.

L'image d'Osiris-Antinoüs fut un thème très populaire marquant l'engouement pour l'Orient au XVIII<sup>e</sup> siècle. La statue d'Osiris-Antinoüs (ill. 2) était conservée, à l'origine, dans l'antichambre du « Canope égyptien » de la Villa

<sup>10</sup> Jean Starobinski, *L'invention de la liberté suivi de Les emblèmes de la Raison*, Paris, Gallimard, 2006, p. 119.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 123.

Albani<sup>12</sup> et visible à Rome dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Pendant son séjour à Rome, Hubert Robert représenta des Osiris-Antinoüs exerçant sur lui une véritable fascination<sup>13</sup> comme en attestent les nombreux dessins à la sanguine conservés au Musée des beaux-arts de Valence dont *Le dessinateur au Musée du Capitole* daté de 1762 (ill. 3) et *Les antiques du Musée du Capitole* daté de 1762 (ill. 4).<sup>14</sup> Également, un tableau du peintre intitulé *Ruines d'un temple et pyramides* (1785)<sup>15</sup>, conservé au Musée Pouchkine de Moscou, contient des pyramides et un masque égyptien, identique au visage de l'obélisque dans le tableau *L'obélisque*. Il faut noter que la statue d'Osiris-Antinoüs réfère à deux mythes antiques, celui d'Osiris de l'Égypte et d'Antinoüs de Rome.

### 2.1.1 Le mythe d'Osiris-Antinoüs

Le visage de  
l'obélisque, en  
considérant qu'il  
s'agit du visage d'une  
statue d'Osiris-  
Antinoüs, pourrait  
référer au mythe  
d'Osiris et Isis qui  
influença des francs-



ill. 3

<sup>12</sup> Christiane Ziegler, « Osiris-Antinoüs », dans *Égyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930*, Paris, Réunion des musées nationaux, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1994, p. 48.

<sup>13</sup> Michael Pantazzi, « Les Pyramides, ou "fantaisies égyptiennes" », *Égyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930*, Paris, Réunion des musées nationaux, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1994, p. 79.

<sup>14</sup> Jean de Cayeux, *Les Hubert Robert de la Collection Veyrenc au Musée de Valence*, Valence, Musée de Valence, 2000, p. 143 et 147.

<sup>15</sup> « Ruines d'un temple et pyramides », *Dossier 1785*, Archives de la Documentation Marianne Roland-Michel.



maçons qui, comme Hubert Robert au XVIII<sup>e</sup> siècle, s'inspiraient des mystères égyptiens dans leur rite, leur initiation et situaient l'origine de leur organisation en Égypte :

Un des autres facteurs expliquant alors le développement de l'égyptomanie est sa liaison avec la franc-maçonnerie, qui puisait officiellement ses forces vives aux sources de l'Égypte antique. Ses manifestations sont décelables tant dans le décor des loges, que dans celui des hôtels particuliers ou jardins paysagers de l'aristocratie libérale liée à ce mouvement (par exemple à Paris l'obélisque et la pyramide du parc Monceau, ou celle de Maupertuis).<sup>16</sup>

Osiris et sa femme Isis incarnaient les deux grands luminaires, le soleil et la lune représentant l'Être suprême, le législateur, qui était célébré lors des mystères.<sup>17</sup>

Les mystères

égyptiens

naquirent vers l'an

2900 avant J.-C. et

ils furent pratiqués

à Memphis. À

cette période de

l'histoire, les

Égyptiens vouaient

un culte aux

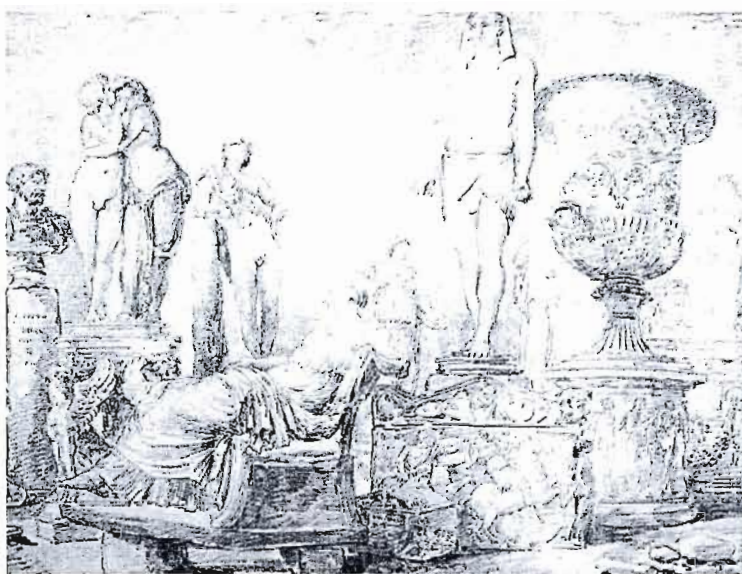
connaissances

humaines.<sup>18</sup> Ce

culte se divisait

en deux degrés : le premier était religieux et, le second, scientifique. Pierre-Gérard

Vassal explique le premier degré du culte :



ill. 4

<sup>16</sup> J.-M. Humbert, *loc. cit.*, *Dictionnaire européen des Lumières*, p. 437.

<sup>17</sup> Françoise Dunan, *Isis. Mère des dieux*, Paris, Éditions Errance, 2000, p. 178.

<sup>18</sup> Pierre-Gérard Vassal, *Cours complet de maçonnerie ou Histoire générale de l'initiation depuis son origine jusqu'à son institution en France*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1832, p. 45.

[...] le culte des égyptiens fut celui du soleil et de la lune, parce que d'après la métempsycose, les Égyptiens croyaient que l'âme d'Osiris résidait dans le soleil, et celle d'Isis dans la lune, de manière que ce premier degré fut ostensible et public, et on le représenta par des hiéroglyphes tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du temple établi à Colpte, et les prêtres de ce temple expliquaient au peuple ces hiéroglyphes.<sup>19</sup>

La fête la plus importante des mystères était celle d'Isis, célébrée au mois de mars à l'« époque de l'équinoxe du printemps », instituée pour rendre hommage au vaisseau de la déesse lorsqu'il partait effectuer des recherches et retrouver Osiris noyé dans le Nil par son frère Seth. Ces célébrations rendaient « les vents prospères aux navigateurs ».<sup>20</sup> Le deuxième degré, consacré à la science et réservé aux initiés, était divisé en trois parties : la première était liée à une morale pure et austère mise à l'épreuve à travers des défis périlleux ; la deuxième était liée à l'étude de l'astronomie et de la théogonie et la troisième à l'étude et à l'application de l'astronomie de façon à bien comprendre le système de formation de l'univers. Cette partie se nommait la « cosmogonie ».<sup>21</sup>

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour être admis dans la franc-maçonnerie, il fallait être initié et passer à travers des épreuves comme le faisaient les Égyptiens et une fois initié, le franc-maçon devait s'instruire et s'intéresser à des disciplines telles que la science, la théogonie et l'astrologie. Hubert Robert, ayant fait partie de trois loges maçonniques, connaissait les mystères de l'Égypte antique dont les initiations constituaient les bases de la franc-maçonnerie. De plus, à travers le mythe d'Osiris, nous devons voir une référence à Isis, sa femme. Osiris et Isis référaient pendant la décennie révolutionnaire à des thèmes complémentaires comme le soleil et la lune, la vie et la mort, la lumière et l'obscurité, le bien et le mal, la sagesse et l'ignorance.<sup>22</sup> Ces thèmes étaient en lien avec le nombre 2 qui symbolisait la dualité, l'antagonisme et la complémentarité dans la mythologie

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>22</sup> Michel Delon, « Lumières », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 758.

grecque.<sup>23</sup> Ces thèmes qui se retrouvent dans *L'obélisque*, comme nous le montrerons un peu plus loin, révèlent un entre-deux, une brèche qui peut être mise en relation avec l'expression de Bonnet révélant une indécision : « entre le chantier et la ruine ».

Le visage apparaissant sur l'obélisque pourrait également référer au mythe d'Antinoüs. Antinoüs était le favori de l'empereur Hadrien, il se noya dans le Nil en 130 après J.-C. et devint, selon le mythe, le serviteur d'Osiris. En son honneur, Hadrien fit ériger des statues à son effigie partout dans le monde hellénique et à Rome, une tombe fut construite sur le Mont Palatin, dans les « jardins d'Adonis », présentant Antinoüs dans un style égyptien.<sup>24</sup> Ce mythe d'Antinoüs explique la création de statues d'Osiris-Antinoüs dans l'Antiquité romaine et témoigne de l'égyptomanie romaine.

### 2.1.2 Le législateur

Dans le texte « Le sens de quelques emprunts », Mona Ozouf explique que sous la Révolution française, dans la fête révolutionnaire, l'origine et la loi, il faut observer une association d'idées, « l'indice d'une sacralisation ».<sup>25</sup> La figure invoquée lors des célébrations est celle du législateur qui détient le pouvoir d'instituer, « capable d'opérer la mutation du monde sauvage au monde civilisé ».<sup>26</sup> Et dans le tableau à l'étude qui présente une fête révolutionnaire, le visage d'Osiris-Antinoüs pourrait incarner la figure du législateur parce qu'il se trouve au centre du paysage autour duquel les jeunes filles dansent. Un autre indice nous permet de considérer le visage de l'obélisque comme celle du législateur, la masse de petits personnages à l'arrière-plan, près des pyramides. Cette masse ressemble à une procession pratiquée dans l'Antiquité, lors de la célébration d'un dieu ou d'une déesse. Les petits personnages pourraient assister à

<sup>23</sup> Robert-Jacques Thibault, *Dictionnaire de la Mythologie et de la Symbolique Grecque*, Paris, Éditions Dervy, 2002, p. 432.

<sup>24</sup> M. Pantazzi, *loc. cit.*, *Égyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930*, p. 46.

<sup>25</sup> Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1989, p. 462.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 462.

l'invocation du législateur. Dans un texte intitulé « Le mythe du législateur au XVIII<sup>e</sup> siècle », Jean-Louis Quantin explique que le législateur fait entrer la raison dans l'histoire<sup>27</sup> et son activité permet une structure fondamentale de la langue, de la vie et de l'échange des hommes.<sup>28</sup> Quantin se réfère au législateur grec pour en généraliser la figure :

[...] le législateur grec (on pourrait généraliser) "opère un double passage, de la barbarie à la civilisation, de l'anarchie primitive aux débuts de l'État" ; le législateur est un opérateur linguistique qui permet de parler de ce dont auparavant on ne pouvait parler parce qu'il n'y avait rien à dire : les Russes chez Voltaire, les Lacédémoniens chez Delisle de Sales. Une fois la législation effectuée, le peuple désormais institué peut devenir objet de discours, parce qu'il est ordonné. Le législateur répartit en classes, en groupes, en ordres ; il établit un système de signes, c'est-à-dire de représentations emboîtées : comme le dit Montesquieu, *Esprit des lois*, XIX, 16 : "les mœurs représentent les lois et les manières représentent les mœurs".<sup>29</sup>

Dans son explication, Quantin aborde les représentations emboîtées à partir desquelles nous pouvons faire un parallèle avec l'assemblage des motifs du tableau *L'obélisque*. Dans ce dernier, le peintre Robert présente une composition où tous les personnages et les monuments anciens s'harmonisent autour de la figure de l'obélisque comme si celle-ci était rassembleuse et porteuse d'un discours, celui de l'ouverture et de l'ordre. Les danseuses, les musiciens, la lavandière et ses enfants, les archéologues et les personnages au loin faisant une procession ont tous en commun l'appel de la fête et de l'ordre. La brèche dans le tableau pourrait venir du discours, de la circulation d'idées et des échanges que les individus peuvent maintenant cultiver. Le législateur pourrait favoriser une ouverture et un ordre au nom d'une sociabilité comme celle qu'on retrouve dans les loges maçonniques et les salons pour perfectionner l'homme, pour faire naître l'homme éclairé.

---

<sup>27</sup> Jean-Louis Quantin, « Le mythe du législateur au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 156.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 156.



Quantin explique que l'étude de ce mythe mène à observer la diversité des paradigmes utilisés : « Toute une part de la réflexion du XVIII<sup>e</sup> siècle sur le législateur passe encore par des modèles hérités du passé ».<sup>30</sup> Et parmi les modèles qu'il évoque, on retrouve Minos, Thésée, Solon, Lycurgue de Grèce, Romulus et Numa de Rome, Moïse de l'Église chrétienne et de nouveaux paradigmes arrivés de l'Égypte. D'après Quantin, la diversité des paradigmes est la source d'un conflit ou de tensions :

Le premier point, peut-être le principal, autour duquel s'affrontent différentes conceptions du législateur, c'est le rôle de la religion. Le législateur nous est présenté comme instruit par la seule raison humaine : c'est un des reproches qu'on fit à Montesquieu. La recherche de paradigmes nouveaux correspond à une volonté de laïcisation : avec le rejet du modèle mosaïque, il s'agit d'affirmer la possibilité pour les hommes, éclairés par la seule raison, de fonder un ordre social stable. Ce refus de fonder la société sur la religion se trouve chez Voltaire, Helvétius [...] <sup>31</sup>

Ce propos de Quantin nous permet d'établir un lien avec le tableau où le visage laisse place à plusieurs interprétations en référant à la fois à Osiris, à Antinoüs et à leur mythe dans le but de détruire le culte catholique. Autre élément à considérer dans le propos de Quantin, l'idée qu'on veut fonder la société sur l'homme et sa raison et non pas sur la religion. Et à cette époque, la franc-maçonnerie, organisation philosophique, répondait à ce besoin. L'homme était au centre de la nouvelle religion et cherchait, à travers différentes traditions religieuses ou philosophiques du passé, des mythes, des idées, des symboles dont il s'inspirait pour nourrir sa propre philosophie. Sur ce sujet, Porset avance l'idée suivante : « La religion du maçon se présente alors comme une religion naturelle, dont le déisme fut la formulation philosophique, et qui laisse à chacun le choix de son paradis. » Il n'est pas surprenant que le refus de construire une société sur la religion trouve sa source dans la pensée de Voltaire et de Helvétius, tous deux philosophes et francs-maçons. Helvétius, rappelons-le, fut le penseur de la loge des Neuf Sœurs à laquelle Voltaire et Robert ont appartenu. C'est pourquoi nous

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 158.

pouvons établir un rapport entre le visage d'Osiris-Antinoüs, le mythe du législateur, la franc-maçonnerie et les Lumières de manière à résoudre l'ambiguïté du tableau, son ouverture : « [...] la référence aux législateurs anciens et modernes au siècle des Lumières n'est pas gratuite : elle constitue une solennelle affirmation de confiance dans une raison humaine laïcisée et libérée. »<sup>32</sup>

Dans son texte « L'horreur du vide », Mona Ozouf explique que l'un des principaux objectifs des assemblées révolutionnaires était de remplacer le catholicisme par une religion nouvelle. Le moyen d'atteindre cet objectif était d'imiter la tradition catholique :

La religion nouvelle devra comme l'ancienne avoir son centre sacré : l'autel de la patrie, lieu à la fois religieux et civique, sur lequel on pourra, comme le suggère Benoist-Lamothe, exposer le pain de la fraternité. [...] Il faudra des prières et des chants, d'où un flot d'hymnes et de prières patriotiques, de sermons "civiques", d'oraisons "divines et constitutionnelles", pièces littéraires dans lesquelles se spécialise la "Feuille Villageoise" et qu'elle destine à supplanter les "prières antiques et superstitieuses".<sup>33</sup>

Pourtant les révolutionnaires imitaient également les Anciens et leurs mythes : « L'Antiquité leur fournit au moins autant de modèles. »<sup>34</sup> Les révolutionnaires cherchaient des modèles dans toutes les traditions dans une imitation sans principe dans le but de purifier et de supprimer le culte catholique et tous les symboles monarchiques.<sup>35</sup> Dans *L'obélisque* d'Hubert Robert, le fait que l'obélisque soit brisé pourrait évoquer l'effondrement de la Monarchie et le visage d'Osiris-Antinoüs pourrait illustrer que des cendres des monuments monarchiques naîtra un nouveau régime politique et un nouveau culte. On tente de construire l'avenir à partir de la déconstruction des symboles du passé.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>32</sup> J-L. Quantin, *loc. cit.*, *Primitivisme et mythes des origines dans la France*, p. 164.

<sup>33</sup> M. Ozouf, *op. cit.*, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, p. 450.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 451.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 452.

En somme, en s'appuyant sur les arguments avancés précédemment, il est raisonnable de penser que le visage de l'obélisque présente celui d'une statue d'Osiris-Antinoüs. L'intérêt marqué pour cette statue, en Europe, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'engouement pour les mystères égyptiens ainsi que la création de la Maçonnerie égyptienne par Cagliostro sont tous des facteurs permettant de soutenir cette hypothèse. Les idées qui circulaient dans les loges et les salons autour d'Osiris-Antinous peuvent être interprétées de plusieurs façons parce que le symbolisme antique et le symbolisme maçonnique se confondent avec le symbolisme révolutionnaire au cours de cette période trouble de l'histoire de France. Le visage porte à confusion à cause des différentes significations qu'on peut lui attribuer. Ce motif participe à l'ambiguïté du tableau et au mystère qui l'entoure. On peut se demander pourquoi Hubert Robert a choisi de présenter le législateur sous les traits d'Osiris-Antinoüs. Peut-être simplement, parce qu'il s'agissait d'une figure au goût du jour, au goût de l'époque et qui exerçait une fascination.

Dans « L'horreur du vide », Ozouf permet de saisir la confusion qu'on observe dans le tableau et ses motifs comme le visage : « La création révolutionnaire, en puisant partout dans le foisonnement des usages, n'obéit au fond qu'à une loi unique, celle du retranchement: dans la pensée comme dans l'action révolutionnaire vit l'idée de la purge. »<sup>36</sup> Et l'assemblage des motifs du tableau participe à la destruction du passé en créant une confusion dans ses traditions fondant les bases du chantier de l'avenir. Cette confusion révèle une recherche, celle d'un nouveau culte et de l'origine de l'homme qui doit être au cœur de la nouvelle sacralité. Nous pouvons maintenant traiter un autre thème du tableau, les jeux d'ombres et de lumière, qui est une illustration du combat entre les ténèbres et la lumière.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 453.

## 2.2 Les jeux contrastés d'ombres et de lumière

Les jeux d'ombres et de lumière donnent à *L'obélisque* un aspect mystérieux. La lumière est naturelle. Au premier plan, une ombre couvre la partie supérieure de l'obélisque brisé sur le sol et une oblique est esquissée par cette zone ombragée. Cette oblique part du côté droit au quart de l'image et se dirige vers la gauche en bas, à proximité de l'extrémité. Une seconde zone ombragée répond à celle-ci. Il s'agit de celle tracée par le bouillonnement de nuages foncés en haut à droite. Lorsque l'on suit la zone ombragée, une deuxième diagonale se dessine. Entre ces deux zones, se trouve la partie claire et lumineuse qui capte et envoûte le regard du spectateur. Les rayons du soleil se fixent sur le deuxième plan où sont situés les personnages, la partie de l'obélisque qui est debout et la plus grande des trois pyramides. À l'arrière-plan, au centre à droite, le nuage blanc s'extrait du tourbillon créé par les nuages plus foncés et impose un soupçon de luminosité.



Dans le tableau, les jeux d'ombres et de lumière (ill. 5) rappellent le combat entre les ténèbres et la lumière tel que présenté dans *La Flûte enchantée* de Mozart. Cet opéra présenté pour la première fois à

ill. 5

Vienne en 1791, avec son frontispice composé de motifs égyptiens, anima une curiosité à l'égard de l'Égypte, du mythe d'Osiris et Isis et de la franc-

maçonnerie.<sup>37</sup> Cette curiosité se manifesta à travers la diffusion d'idées dans les loges maçonniques et les salons.

Dans *La Flûte enchantée*, Osiris et Isis incarnent la sagesse.<sup>38</sup> Sarastro, le grand-prêtre, lutte contre la Reine de la nuit. Cette lutte représente le combat de la lumière contre les ténèbres et les personnages principaux, Tamino et Pamina, doivent franchir les épreuves de l'initiation pour atteindre la lumière, source de la vérité.<sup>39</sup> Ces épreuves correspondent aux quatre éléments (Terre, Air, Eau et Feu).<sup>40</sup> Rappelons que Mozart fut franc-maçon à la loge l'Espérance:

Il reste la ferveur maçonnique, qui fait de la bienveillance un principe cosmique. (Mozart, comme tant de ses contemporains, appartient à une loge et compose de la musique pour les cérémonies maçonniques. La dernière œuvre qu'il dirige, en 1791, est une cantate de l'amitié.) Dans la donnée même de *La Flûte enchantée*, tout aboutit à un nouvel âge du monde, à un commencement glorieux, à une réconciliation où se rétablit l'unité: le héros purifié reçoit pour épouse un être qui réunit l'héritage de l'univers diurne et de la frénésie nocturne, car Pamina est la fille du Soleil et de la Reine ténébreuse. La musique de Mozart sait faire de cette synthèse allégorique une grande cérémonie mystérieuse et joyeuse.<sup>41</sup>

Très populaire, Mozart, dans sa jeunesse, était souvent de passage dans le salon de Madame Geoffrin<sup>42</sup> et de l'Académie particulière de l'hôtel de La Rochefoucauld, deux salons très prisés par les artistes et les intellectuels parisiens dont faisait partie Hubert Robert.<sup>43</sup> Dans les lettres adressées à son père, Mozart décrit l'atmosphère régnant dans cette académie lors de ses concerts : « A en croire les

<sup>37</sup> James Stevens Curl, *The Art And Architecture of Freemasonry. An Introductory Study*, London, B. T. Batford Ltd, 1991, p. 140.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>40</sup> Gérard Gefen, *Les musiciens et la franc-maçonnerie. Les chemins de la musique*, Paris, Fayard, 1993, p. 111.

<sup>41</sup> J. Starobinski, *op. cit.*, *L'invention de la liberté 1700-1789*, p. 225.

<sup>42</sup> « Un peu plus tard, quand Mozart, âgé de huit ans, vint avec sa famille faire son premier séjour à Paris, le salon de la rue Saint-Honoré fut un de ceux où il se fit d'abord entendre ; madame Geoffrin se prit d'admiration pour le prodigieux enfant, s'intéressa vivement à lui et aux siens ; et lorsqu'ils quittèrent Paris pour s'installer à Vienne, elle écrivit en leur faveur au prince de Kaunitz, premier ministre d'Autriche, une lettre de recommandation chaleureuse. », Pierre de Ségur, *Le Royaume de la rue Saint-Honoré. Madame Geoffrin et sa fille*, Paris, Calmann Lévy, 1897, p. 60.

<sup>43</sup> J. Cayeux, *op. cit.*, *Hubert Robert*, p. 144.

lettres que Mozart écrivait de Paris à son père, notamment celle du 1<sup>er</sup> mai 1778, leur conversation était si animée qu'on ne faisait pas attention à son jeu ! Nous pouvons rêver que Robert y a entendu le jeune prodige. »<sup>44</sup> Robert admirait les musiciens qu'il peignait dans des dessins comme *Les musiciens ambulants au Capitole* (1775)<sup>45</sup> et dans ses tableaux dont *L'obélisque*. Il est donc possible que Robert ait entendu parler de *La Flûte enchantée* et cet opéra vint sûrement l'influencer dans sa création.

Les jeux d'ombres et de lumière dans le tableau et le combat entre les ténèbres et la lumière dans *La Flûte enchantée* de Mozart pourraient bien être en lien avec le mythe solaire<sup>46</sup> de la Révolution française : « L'ordre ancien ayant pris, par une réduction symbolique, l'apparence d'une nuée obscure, d'un fléau cosmique, la lutte contre celui-ci pouvait se donner pour objectif, selon le même langage symbolique, l'irruption du jour. »<sup>47</sup> Cette lutte peut être perçue comme une métaphore du combat entre les forces du passé et du futur dont parle Hannah Arendt en se référant à la pensée de Kafka sur l'histoire :

L'histoire dans son absolue simplicité et brièveté rapporte un phénomène mental, quelque chose comme un événement-de-pensée. La scène est un champ de bataille où les forces du passé et du futur s'entrechoquent ; entre elles nous trouvons l'homme que Kafka appelle "il", qui, s'il veut seulement tenir, doit livrer bataille aux deux forces. Par conséquent, il y a deux ou même trois combats qui se déroulent simultanément : le combat entre ses forces antagonistes et le combat de l'homme qui se trouve entre eux avec chacun d'eux. Cependant, le fait qu'il y a un combat semble dû exclusivement à la présence de l'homme sans qui les forces du passé et du futur, on peut le penser, se seraient neutralisées ou détruites l'une l'autre il y a longtemps.<sup>48</sup>

Les ombres et la lumière du tableau pourraient représenter la position de Robert face au passé et au futur. Le peintre se situe au croisement de la tradition déchue

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>45</sup> J. Cayeux, *op. cit.*, *Les Hubert Robert de la Collection Veyrenc au Musée de Valence*, p. 290.

<sup>46</sup> J. Starobinski, *op. cit.*, *L'invention de la liberté 1700-1789*, p. 229.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>48</sup> H. Arendt, *op. cit.*, *La crise de la culture*, p. 20.

incarnée par les ombres et du fil de la continuité historique<sup>49</sup> incarné par la lumière : « La lumière naturelle y apparaît comme un flambeau, chargé de dissiper les ténèbres de l'ignorance et de l'erreur. »<sup>50</sup> Selon Arendt, par l'entremise du fil de la continuité historique, premier substitut à la tradition, les valeurs les plus divergentes, les pensées contradictoires, les autorités incompatibles qui fonctionnaient ensemble grâce à la tradition étaient réduites soudainement à un développement non linéaire.<sup>51</sup> Et sous la Révolution française, c'est cette réalité nouvelle qui engendra une confusion, une ambiguïté chez plusieurs artistes comme Robert qui avaient de la difficulté à se définir face au passé révolu et au futur incertain où les repères traditionnels avaient disparu. De là naquirent des œuvres hétéroclites.

La lumière dans le tableau pourrait illustrer la victoire sur les ténèbres, car selon Jean Starobinski, dans « Le mythe solaire de la révolution »,<sup>52</sup> cela revient souvent dans les arts visuels sous la Révolution. D'après l'auteur, tout ce qui est anéanti radicalement, sans retour possible, permet une renaissance, de nouvelles perspectives sont envisageables. Ce commencement n'est possible que dans la mesure où il y a un néant préalable.<sup>53</sup> Un des facteurs à considérer dans l'avènement de ce néant révolutionnaire fut la protestation violente du peuple à l'égard d'un ennemi extérieur, la Monarchie, ses institutions et le culte catholique.<sup>54</sup> Et Hubert Robert, qui fréquentait des gens provenant de classes sociales variées perçut les insatisfactions, les revendications, les désirs de changements et enfin, il fut témoin des destructions, du chaos social et du vide qu'ils engendrèrent. Mona Ozouf aborde cette crainte du vide : « Toute la pensée du Directoire, de Tracy à Mme de Staël, se réconcilie dans l'horreur du vide qu'a laissé la persécution du catholicisme et conclut à l'impérieuse nécessité du

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>50</sup> M. Delon, *loc. cit.*, *Dictionnaire européen des Lumières*, p. 758.

<sup>51</sup> H. Arendt, *op. cit.*, *La crise de la culture*, p. 41.

<sup>52</sup> J. Starobinski, *op. cit.*, *L'invention de la liberté 1700-1789*, p. 229.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 232.

remplacement. »<sup>55</sup> Et la lumière dans le tableau intervient à titre de remplaçant incarné par le visage d'Orisis-Antinoüs, les jeunes filles vêtues de blanc, l'arrivée du soleil et les nuages qui se dispersent. La lumière permet d'entrevoir un avenir meilleur, un espoir. Selon nous, la lumière sort gagnante du combat et se rapproche de l'idée entretenue par les francs-maçons que les épreuves forment un individu et c'est la raison pour laquelle au moment d'une initiation, le franc-maçon doit passer à travers des épreuves pour être admis dans une loge comme dans les mystères égyptiens.

Autre hypothèse, on peut associer aux ombres le dogme, les mœurs corrompues et l'ignorance qui étaient cultivés par la Monarchie en opposition au savoir, aux connaissances et à l'ouverture des Lumières qui libère l'homme. Qui permet l'arrivée d'un nouveau législateur et permet à l'homme de renaître. Il faut savoir que le législateur intervient, selon Quantin, au moment où il y a décadence dans l'histoire. Le législateur permet de parler parce qu'il constitue l'objet d'une ouverture, d'un discours. Mais cette possibilité, de parler du législateur, ne s'actualise que lorsqu'elle se défait : « [...] que ses ressorts, autrefois inconnus parce que vécus, sont mis au jour, que l'œuvre du législateur peut réellement être intégrée dans un discours historique. Rousseau en est conscient quand il affirme : "Un peuple ne devient célèbre que quand sa législation commence à décliner." »<sup>56</sup> Et dans le tableau, la lumière pourrait être associée au mythe du législateur qui doit demeurer à l'état d'utopie. Il doit demeurer insaisissable au discours parlé pour éviter de faire échouer sa législation. Il doit rester à l'état d'ouverture et relever du monde des idées, de la poésie.

---

<sup>55</sup> M. Ozouf, *op. cit.*, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, p. 450.

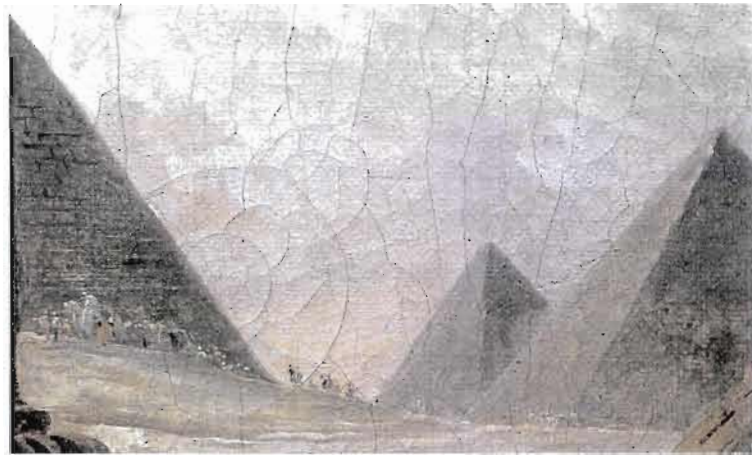
<sup>56</sup> J-L. Quantin, *loc. cit.*, *Primitivisme et mythes des origines dans la France*, p. 163.



### 2.3 Les pyramides

Le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* comporte trois pyramides qui représentent vraisemblablement les pyramides de Gizeh : Khéops, Khéphren et Mykérinos (ill. 6). La surface des pyramides est texturée. On y voit le trait dessinant chacun des morceaux de pierre. Les pyramides sont peintes de gris foncé teinté de brun-ocre à certains endroits sur la surface. L'effet de gigantisme est ainsi accentué. On est stupéfait, intimidé et troublé devant des volumes aussi grandioses. La peur s'empare de celui qui regarde ces bâtiments, car il imagine sa petitesse face à eux. C'est ce que Burke appelait le sublime : « [...] est source du sublime, c'est-à-

dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir.»<sup>57</sup>



ill. 6

Dans l'Antiquité, la pyramide servait

de tombeaux pour enterrer les rois. Les francs-maçons qui s'inspiraient des Anciens reprirent le symbole de la pyramide sur leur tablier, leurs gants, les murs des loges, les tableaux, leurs dessins et en architecture. Il faut spécifier qu'un symbole dans la franc-maçonnerie peut avoir plusieurs significations et c'est le cas pour la pyramide. D'abord, la pyramide symbolise la spiritualité :

Le point, lieu sans dimension, est souvent donné comme symbole de la divinité puisque, malgré son immatérialité, il est compris dans tout. Deux

<sup>57</sup> Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Librairie philosophique, 1990, p. 80.

points délimitent une droite et trois points une surface. [...] Quatre points enfin, déterminant un volume : une pyramide à base triangulaire. Nous entrons alors dans le domaine de la matière dont la pyramide est le symbole. Trois (esprit) + Quatre (matière) = Sept (être parfait).<sup>58</sup>

Ensuite, la pyramide, s'appuyant sur une base liée à la terre à laquelle elle se confond, a un volume qui tend vers son sommet : le point.<sup>59</sup> Sa base émerge de la surface terrestre et tend continuellement vers un sommet inaccessible. Le franc-maçon doit prendre exemple sur la pyramide pour se dépasser, franchir les obstacles, se diriger vers la lumière et ce, malgré sa finalité sur la terre. Les francs-maçons considèrent la pyramide comme un modèle antique à suivre, un modèle constitutif de leur philosophie moderne.

### 2.3.1 La pyramide, matrice et mémoire

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les artistes portèrent un intérêt particulier dans leur œuvre à la roche et aux monuments de pierre comme la pyramide, la cathédrale ou l'antique muraille. La roche, à l'origine de toute construction, était perçue comme une « forme architecturale primitive », une « matrice et mémoire du savoir constructif ».<sup>60</sup> La pyramide (ill. 7) pourrait représenter une matrice, l'origine architecturale, dont il faudrait s'inspirer, un modèle à suivre pour se surpasser. Comme nous le verrons un peu plus loin, cette forme architecturale



ill. 7

<sup>58</sup> Daniel Ligou, « Pyramide », dans *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 985.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 985.

<sup>60</sup> Martin Bressani, « Le discours sur le mythe dans la pensée architecturale romantique en France », dans *L'architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 167.

inspira de nombreux artistes et engendra la rédaction de traités architecturaux et de nombreux discours qui circulèrent dans les loges maçonniques et les salons.

D'après les travaux de Stéphanie Thuilliez, les quatre éléments (la terre, l'air, l'eau et le feu) ont une présence récurrente dans les œuvres d'Hubert Robert et particulièrement l'élément terre, qui représente le mieux les architectures en ruines comme la pyramide parce qu'elle fournit la matière première à toutes constructions de l'homme : « En effet, la force mécanique de l'élément terrestre, alliée aux temps, aux événements et aux autres éléments entraînant progressivement la fusion des architectures à leur mère c'est à dire la terre. Elle apparaît donc comme dispensatrice de matériaux et comme agent de destruction. »<sup>61</sup> La dégradation des édifices révèle la valeur esthétique, morale et historique des matériaux ayant une origine minérale. Par la valeur esthétique, nous entendons les nuances chromatiques de la pierre et « l'enrichissement de la perspective en relation avec la ligne d'horizon. »<sup>62</sup> La valeur morale est en rapport avec l'anthropomorphisme des ruines visible par l'enterrement des monuments dans la terre et par leur aspect poudreux.<sup>63</sup> La valeur historique est associée à la conscience que les minéraux sont à l'origine de l'histoire de l'humanité : « La terre mais aussi l'eau, l'air et le feu exaltent ainsi la matière malmenée et la forme fragilisée sinon brisée des architectures. »<sup>64</sup> Pour créer un rythme dans ses œuvres, Robert utilise l'eau associée au feu et la terre associée à l'air. D'après notre analyse, *L'obélisque* illustre les éléments terre et air. La terre est symbolisée par les pyramides, le sphinx et l'obélisque brisé ayant tous des couleurs (ocre, brun rougeâtre et gris) rappelant celles de la terre et des rochers. L'air se manifeste à travers le bouillonnement de nuages se déplaçant de la gauche vers la droite comme si le ciel voulait se dégager.

---

<sup>61</sup> Stéphanie Thuilliez, « Les quatre éléments dans l'œuvre d'Hubert Robert », *Actes du colloque international*, Bordeaux, 1997, consulté aux archives du Musée des beaux-arts de Valence, p. 1.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 2.

Dans un tableau antérieur *La Pyramide* daté de 1760 (ill. 8), Hubert Robert réalisa une composition semblable comportant des pyramides amplifiées. Il présente une construction monumentale entourée de minuscules personnages. Une fois de plus l'élément terre est à l'honneur à cause de l'attention portée à la couleur brun-ocre de la pierre se mêlant à celle de la terre. Des nuages et de la fumée dynamisent l'ensemble tout comme dans le tableau à l'étude. Dans *La Pyramide*, Robert montre comment représenter et observer la monumentalité des pyramides dans une œuvre avec pour seule référence un mythe, une idée. Le peintre qui n'a jamais vu de ses yeux les monuments de Gizeh tente de les illustrer à travers une approche phénoménologique : « [...] qui met l'accent sur le sujet regardant dans son rapport avec un volume qui l'excède de toute part, qui se dérobe à la maîtrise et qui ne se propose plus que comme fragment, pan de mur ou grain. » <sup>65</sup>

Finalement, la pyramide comme « matrice et mémoire du savoir constructif » symbolise un modèle majestueux réalisé par les Anciens, qui ne peut être égalé par les Modernes. Du moins, il faut s'en inspirer pour se surpasser au cours de l'existence et suivre les enseignements légués par ceux qui l'ont érigé, les Égyptiens. La pyramide et les théories



ill. 8

l'entourant se situent au croisement de la tradition antique et moderne tout comme

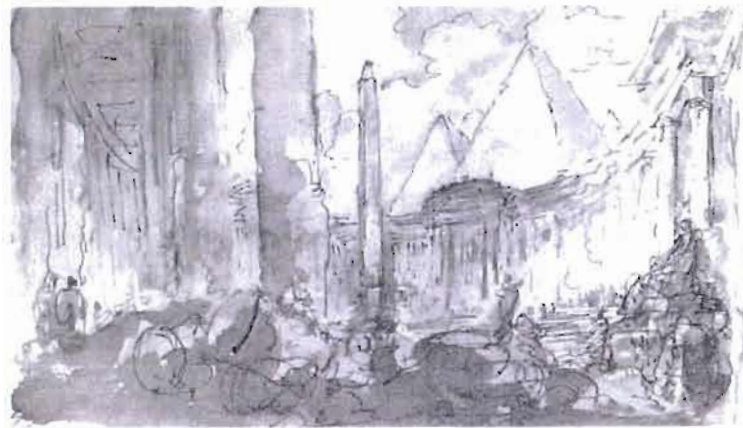
<sup>65</sup> Jean Clay, *Le romantisme*, Paris, Hachette, 1980, p. 270.



Hubert Robert et son tableau *L'obélisque*. Le motif de la pyramide pourrait être lié à la recherche d'une sacralité originelle à travers cette forme architecturale primitive. Car, la pyramide avait le pouvoir de révéler la religion des Anciens peuples<sup>66</sup> et même peut-être le premier législateur. Il faut également considérer qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle les pyramides et l'architecture égyptienne firent l'objet d'études, de discussions et d'ouvrages qui animèrent les loges et les salons fréquentés par Robert. Les recherches entourant les pyramides et l'architecture égyptienne témoignaient du désir de comprendre leur mystère.

### 2.3.2 L'influence des traités sur l'architecture égyptienne

À l'époque de la réalisation de *L'obélisque*, de nombreux traités sur l'architecture égyptienne furent publiés et plusieurs abordaient les pyramides. Nous allons donc en



ill. 9

évoquer quelques-uns rédigés par des proches d'Hubert Robert de façon à montrer que le peintre était au courant de ces tendances dont les idées circulèrent dans les loges maçonniques et les salons. Dans « Structures sociales de la sphère publique », Jürgen Habermas explique que quelque soit les sociétés de convives, les salons ou les cafés, la discussion au sein de tel public permettait le questionnement des domaines<sup>67</sup> et ce fut le cas pour l'architecture égyptienne dont les conceptions furent révisées. Par exemple, de 1752 à 1767 parut en France *Le*

<sup>66</sup> Christian Michel, « L'argument des origines dans les théories des arts en France à l'époque des Lumières », dans *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières 1680-1820*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 42.

<sup>67</sup> J. Habermas, *op. cit.*, *L'espace public*, p. 47.

*Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* d'Anne Claude de Tubière (1692-1765), comte de Caylus.<sup>68</sup> Caylus demanda à Hubert Robert, par l'intermédiaire de l'abbé Paciaudi, de lui donner des dessins d'œuvres qui se trouvaient à Rome et qui devaient être publiés dans le quatrième volume de son ouvrage.<sup>69</sup> Un autre ouvrage incontournable de cette période sur l'architecture égyptienne fut le *Discours apologétique en faveur de l'architecture Égyptienne et Toscane* (1769) de Piranèse avec qui Robert se lia d'amitié au cours des années 1760. Il se rendit dans l'atelier de Piranèse situé sur la *Strada Felice* pour faire des copies de certains ouvrages sur l'ordre du marquis de Marigny.

Plusieurs dessins de jeunesse du peintre (ill. 9 et 10) proposent des pyramides et dénotent une influence marquée des esquisses d'architectures égyptiennes réalisées par Piranèse. En 1785, Quatremère de Quincy, homme politique français et archéologue, exposa sa doctrine sur l'imitation lors du concours de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres proposant le problème suivant : « Quel fut l'état de l'Architecture chez les



ill. 10

<sup>68</sup> « [...] pour le comte de Caylus, la caractéristique intemporelle et monumentale de l'art égyptien le désignait comme la production idéale d'une royauté éclairée. Imprégnée d'une telle utopie, l'Europe de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle hésite néanmoins entre deux appréciations de l'Égypte : celle d'un pays en tous points exemplaire dont il faut utiliser le modèle, et celle d'une création monstrueuse dont il faut se défier. », J.-M. Humbert, *loc. cit.*, *Dictionnaire européen des Lumières*, p. 437.

<sup>69</sup> « Il faudrait donc charger Hubert Robert de dessiner comme pour vous, avec toute l'exactitude requise, tel ou tel morceau, y joindre les dimensions, les matières, le local et les inscriptions bien figurées, quand il s'en trouvera. », J. Cayeux, *op. cit.*, *Hubert Robert*, p. 71.

Égyptiens, et ce que les Grecs paroissent en avoir emprunté. »<sup>70</sup> Dès 1784, Robert occupa le poste de responsable des collections de la Couronne et de leur aménagement au Louvre. Il conserva ses fonctions de 1784 à 1792 et de 1795 à 1802. Pendant ces années, il était au courant des nouvelles tendances esthétiques et philosophiques. L'artiste entendit certainement parler de la question soulevée par Quatremère de Quincy sur l'architecture égyptienne d'autant plus que ce dernier était franc-maçon à la loge *Thalie*, Orient de Paris.<sup>71</sup>

Autre personnalité incontournable de l'époque lorsqu'on étudie les ruines et la fascination de l'Orient, Constantin François Chasseboeuf dit Volney, philosophe et écrivain français, qui fréquentait avec Hubert Robert le salon d'Auteuil de Madame Helvétius, veuve du père fondateur de la loge Les Neuf Sœurs.<sup>72</sup> Le peintre devait le connaître parce que Volney s'inscrivait parmi les penseurs des ruines avec ses ouvrages *Voyage en Égypte et en Syrie* (1785) et *Les ruines ou méditations sur les grands empires* (1791). D'ailleurs, dans son *Voyage en Égypte et en Syrie* (1785), Volney consacra un petit chapitre aux ruines et pyramides égyptiennes s'intitulant « Des ruines et des pyramides » où il commentait la monumentalité, les proportions et la « mémoire des temps » qu'elles évoquaient.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Vassily Petridou, « A.C. Quatremère de Quincy et son mémoire sur l'architecture égyptienne », *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 173.

<sup>71</sup> Pierre Lamarque, « Quatremère de Quincy », dans *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 990.

<sup>72</sup> « Le réunion d'Auteuil était une académie intime et un institut d'entre-soi, dans lequel, par pur zèle, par pur amour pour la science, on venait poursuivre des études pour lesquelles on avait besoin du commerce familial de la pensée. Cabanis en était l'âme, Volney y assistait, M. de Tracy y était assidu et y prenait une part très active, Garat, Maine de Biran, M. Degérando, La Romiguière et plusieurs autres y apportaient aussi le tribut de leurs lumières. », L. Amiable, *op. cit.*, *Une loge maçonnique d'avant 1789*, p. 16.

<sup>73</sup> « [...] la hauteur de leur sommet, la rapidité de leur pente, l'ampleur de leur surface, le poids de leur assiette, la mémoire des temps qu'elles rappellent, le calcul du travail qu'elles ont coûté, l'idée que ces immenses rochers sont l'ouvrage de l'homme si petit et si faible, qui rampe à leurs pieds ; tout saisit à la fois le cœur et l'esprit d'étonnement, de terreur, d'humiliation, d'admiration, de respect [...] », François Constantin Chasseboeuf dit Volney, *Voyage en Égypte et en Syrie*, Paris, Mouton & Co, 1959, pp. 151-157.

Un autre passionné de l'Égypte peut être ajouté à cette liste. Il s'agit de Dominique Vivant-Denon qui publia *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte, pendant les campagnes du général Bonaparte* (1802). Directeur des musées de France sous l'Empire et franc-maçon à la loge la Parfaite Réunion et membre de l'Ordre Sacré des Sophiciens<sup>74</sup>, Denon fit paraître son ouvrage après sa participation à la Commission des Arts et des Sciences créée dans le cadre de l'Expédition d'Égypte, en 1798. Ses fonctions comme directeur des musées de France lui permirent de rencontrer Robert et partager avec lui son émerveillement face aux trésors de l'Égypte.

Hubert Robert était donc entouré d'artistes et de penseurs se passionnant pour l'architecture égyptienne. Il est certain que toutes ces théories l'influencèrent. Néanmoins, il ne faut pas oublier que le peintre s'intéressa aux pyramides dès sa jeunesse lorsqu'il se trouvait à Rome. La pyramide de Caiüs Cestius revenait souvent dans ses esquisses. De plus, l'Égypte et les pyramides avaient une place de choix dans l'histoire imaginaire de l'organisation franc-maçonique à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et ce facteur doit être pris en compte dans notre analyse du tableau. Par conséquent, Robert se situe au croisement des idées de l'Égypte antique et de la fascination qu'elle exerce sur les théories modernes de l'architecture.

### 2.3.3 Une référence à la visite de Bonaparte aux pyramides

*L'obélisque* peint en 1798 témoigne aussi de l'influence de l'actualité car, la même année, Napoléon Bonaparte partait faire son expédition en Égypte. Bonaparte était le porteur des idéaux des Lumières, de la future République et il revenait dans le pays d'origine de la franc-maçonnerie. Avec ce voyage, l'émerveillement pour ce pays et ses monuments antiques comme les pyramides

---

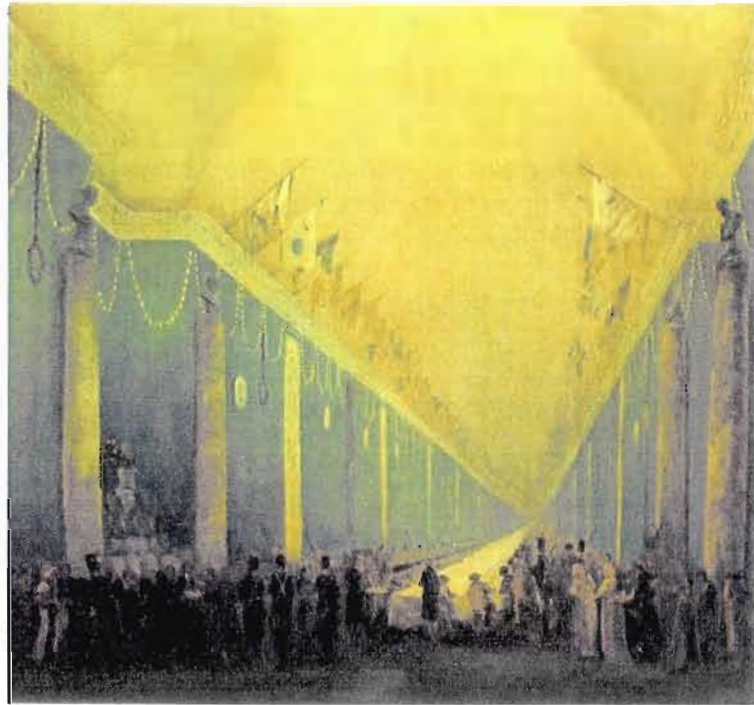
<sup>74</sup> Roger Cotte, « Denon », *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 338.



de Gizeh ne cessa de croître et il se manifesta dans les loges maçonniques et les salons.

Hubert

Robert même s'il n'était pas du voyage, se tenait au courant des développements de la campagne.<sup>75</sup> Il connaissait et était connu de Bonaparte et de son entourage maçonnique. Le 20 décembre 1797, un grand banquet fut donné en l'honneur du conquérant et



ill. 11

l'artiste peignit la cérémonie dans un petit tableau aujourd'hui conservé au Musée des Arts Décoratifs, le *Banquet des Cinq-Cents au Museum* (ill. 11).<sup>76</sup>

Robert était à cette époque responsable des collections de la Couronne et de leur aménagement au Louvre et il se rendait comme toujours dans les salons où il entretenait son cercle d'intimes parmi lesquels, le prince de Bénévent Charles Maurice Talleyrand-Périgord : « Après sa libération, on le retrouve encore dans les salons à la mode ; il fréquente ainsi les soirées de l'hôtel de Luynes ; chez la duchesse, Talleyrand et Narbonne côtoient des royalistes et d'anciens émigrés. Robert devait se sentir à l'aise dans ce genre de sociétés réunissant des hommes

<sup>75</sup> J. Cayeux, *op. cit.*, Hubert Robert, p. 296.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 275.

attachés à l'Ancien Régime et des personnages hissés sous la Révolution. »<sup>77</sup> Talleyrand-Périgord occupa le poste de ministre des Relations extérieures à partir du 18 juillet 1797<sup>78</sup> et il était franc-maçon. Malgré que nous ignorions avec exactitude le moment et le lieu de son initiation, il figurait sur les tableaux de l'Impératrice des Francs-Chevaliers.<sup>79</sup> Cette dernière était la loge mère de la loge d'adoption de Joséphine, la femme de Bonaparte.<sup>80</sup> Talleyrand-Périgord était l'initiateur de l'expédition d'Égypte. Selon lui, le seul à pouvoir combattre l'Angleterre et conquérir l'Égypte était Bonaparte.

Hubert Robert, côtoyant les mêmes gens que Talleyrand-Périgord, s'inspirait de l'actualité comme plusieurs artistes pendant la Révolution.<sup>81</sup> La réalisation de *L'obélisque* était bien évidemment inspirée par cette campagne, d'autant plus que Bonaparte appartenait à une famille de francs-maçons : « Son père Charles l'était, comme ses frères Lucien, Joseph, Jérôme et Louis, comme aussi ses beaux-frères Joachim Murat, Félix Bacciochi et le prince Borghese, comme enfin sa femme Joséphine, épouse d'abord d'un Beauharnais franc-maçon et mère du prince Eugène qui l'était aussi. »<sup>82</sup> La légende veut que Bonaparte fut initié en Égypte mais aucun document ne le prouve.<sup>83</sup>

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>79</sup> Daniel Ligou, « Talleyrand-Périgord », dans *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 1177.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 1177.

<sup>81</sup> « La médiation visuelle la plus courante de la Révolution française, la première image qu'elle offre, est l'actualité. Le point initial de toute réaction et de toute réflexion qu'elle suscite est la suite d'événements à peine croyables qui laissent les contemporains ébahis et prennent une tournure bien plus extraordinaire que les assemblées et les émeutes sur lesquelles la presse s'était attardée durant les années 1780. La perception de la Révolution repose sur les innombrables récits de ces événements, qui simultanément décrivent et interprètent les faits ; la mise en image ne peut, dans la plupart des cas, que se fonder sur ces sources narratives et ne peut s'opérer qu'à partir des conceptions esthétiques et formelles disponibles. », Philippe Bordes, « L'art et le politique », dans *Aux armes & aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1989, p. 106.

<sup>82</sup> François Collaveri, *op. cit.*, *La franc-maçonnerie des Bonaparte*, p. 67.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 66.

Avec ce voyage, le conquérant attisait la soif de connaître les mystères des pyramides de Gizeh. Il se rendit aux pyramides le 19 septembre 1798 accompagné de plusieurs membres de l'expédition dont Monge, membre de la loge les Amis Réunis comme Robert, qui deviendra le responsable des recherches scientifiques et président de l'Institut du Caire.<sup>84</sup> Une partie importante de l'armée se rendit aussi aux pyramides. Cette visite alimenta les journaux et les mémoires de l'époque et prit rapidement la forme d'un rituel ou d'une procession.<sup>85</sup> D'ailleurs, les petits personnages au loin qui avancent vers les pyramides pourraient-ils représenter l'arrivée de l'armée napoléonienne en Égypte ? L'Institut d'Égypte et la Commission d'Égypte étudièrent le site des pyramides de Gizeh et des données substantielles furent publiées dans la *Description d'Égypte*.<sup>86</sup> Toutes ces nouvelles données accumulées influencèrent l'architecture et l'art des francs-maçons. Par exemple, un tablier daté de 1800 montre de nombreux motifs égyptiens avec un buste de Cambacérès, Grand Maître du Grand Orient de Paris, et Napoléon :

It is clear from typical standard designs for Masonic Certificates for Lodges under the Grand Orient of France that the Egyptian element was well to the fore. Pyramids, Egyptian columns, palm, trees, sphinxes, and Egyptian Isis or Hathor-headed capitals are much in evidence. While the design clearly owes something to the Egyptian campaign of Napoléon, the Masonic elements are clear. From the description of the Egyptian rites it seems that they derived from Isiac ceremonies in Ancient Egypt, but especially in the Graeco-Roman World.<sup>87</sup>

Robert subit l'influence de cette expédition en Égypte et de la visite de Bonaparte aux pyramides mais aussi il faut rappeler que l'an 1798 marque la reprise des activités du Grand Orient de France, Fédération des loges maçonniques comme Les Amis Réunis, La Société Olympique et Les Neuf Sœurs auxquelles appartient le peintre. Et nous pouvons nous interroger si le visage de l'obélisque situé dans

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>87</sup> J. S. Curl, *op. cit.*, *The Art And Architecture of Freemasonry*, p. 125.

un caprice égyptien pourrait être une métaphore de l'arrivée du prochain législateur Napoléon Bonaparte ?

#### 2.3.4 Une régénération fondée sur les sciences et les arts

Dans le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque*, on compte neuf jeunes filles dansant autour de l'obélisque brisé sur lequel on voit le visage d'Osiris-Antinoüs. Mais du côté gauche, on observe un petit bras qui dépasse derrière l'obélisque alors on peut se demander si une dixième jeune fille se cache derrière sans compter les autres figures invisibles derrière l'obélisque. Les neuf jeunes filles sont vêtues à l'antique et portent les couleurs du drapeau républicain français. Elles rappellent les neuf muses dans la mythologie grecque. Ces dernières nées de l'union de Zeus et de Mnémosyne firent don aux poètes de la mémoire et de la faculté de s'exprimer. Elles protégeaient chacune un art spécifique. Clio veillait sur l'histoire, Euterpe sur l'art de jouer de la flûte, Thalia sur la comédie, Melpomène sur la tragédie, Terpsichore sur la poésie lyrique et la danse, Erato sur le chant nuptial, Polymnie sur la pantomime, Uranie sur l'astronomie et Calliope sur la poésie lyrique.<sup>88</sup> Les muses sont des chanteuses divines dont les chœurs réjouissent Zeus et elles ont le pouvoir d'influencer les décisions des rois. Elles trouvent les bons mots pour faire régner l'ordre et l'harmonie parmi les hommes. Selon Pierre Grimal, le plus ancien chant des muses est celui qu'elles chantèrent au moment de la victoire des Olympiens sur les Titans. Elles chantèrent pour célébrer l'arrivée d'un nouvel ordre.<sup>89</sup> La loge des Neuf Sœurs, à laquelle appartenait Robert, fut fondée en l'honneur des neuf muses<sup>90</sup> et son influence est perceptible dans le tableau. Encore une fois, l'organisation maçonnique se tourne vers la mythologie antique grecque pour élaborer son histoire.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>89</sup> Pierre Grimal, « Muses », dans *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 304.

<sup>90</sup> J. Cayeux, *op. cit.*, Hubert Robert, p. 184.

Les couleurs dont sont vêtues les jeunes sont celles du tricolore, le bleu du Clergé, le blanc de la Noblesse et le rouge du peuple symbolisant l'union des trois ordres. Mais la chaîne que composent les jeunes filles est brisée. Serait-ce un symbole d'une union brisée sous la Révolution française ? Si nous envisageons cette question, le visage d'Osiris-Antinoüs, le législateur, pourrait intervenir pour rétablir l'union des trois ordres et réparer la chaîne brisée. Or, comme l'a montré Élisabeth Liris dans un texte intitulé « Autour de l'image de la liberté dans la symbolique révolutionnaire », la liberté se représente sous trois formes sous la Révolution : l'allégorie féminine de la liberté, le bonnet phrygien et l'arbre de la liberté. Liris aborde la muse qu'on fait intervenir dans les fêtes révolutionnaires. Selon elle, la liberté est incarnée par une femme qui ne correspond aucunement au réel. Elle représente une mère, une épouse pour qui la maternité fait office de citoyenneté. Elle paraît dans les fêtes vêtue d'une robe blanche ceinturée de bleu et de rouge. Et dans le tableau, les jeunes filles font figure de femmes ne correspondant pas à la réalité. Elles incarnent la liberté chère aux francs-maçons et aux Lumières qui permet une ouverture et qui permet d'atteindre la sagesse, de perfectionner l'homme.

Avec la création de la Commission sur les sciences et les arts dont les muses étaient des symboles, Bonaparte en 1798 fit de ces deux disciplines des convives d'exception permettant de faire connaître au monde entier la grandeur de la France et ce, particulièrement aux peuples orientaux. Cette mission en Égypte avait des objectifs contradictoires, elle avait pour but de puiser dans les mystères, les arts, les sciences, les valeurs des habitants de ce pays pour nourrir les idéaux de la patrie française mais aussi de dominer l'autre, l'Orient, en l'éduquant. Le tableau de Robert se situe entre ces deux perspectives et ainsi, il anime l'orientalisme et révèle une ambiguïté. Les motifs du tableau révèlent l'influence d'idées qui se situent à la charnière de l'Antiquité et de la Modernité. La campagne de Bonaparte en Égypte était porteuse d'une mission civilisatrice basée sur une régénération, celle du peuple français, héritier de la civilisation égyptienne

dans laquelle il reconnaissait ses prédécesseurs.<sup>91</sup> La régénération, l'un des concepts emblématiques de la Révolution, impliquait la création d'un « nouveau peuple » français.<sup>92</sup> Les savants étaient des instruments indispensables pour la concrétisation de ce projet sur le plan moral et matériel de la République. C'est pourquoi, des artistes et des écrivains mirent de l'avant des valeurs, des figures et des symboles alimentant ce projet de régénération. Selon nous, c'est ainsi que l'on doit considérer l'utilisation de motifs comme le visage d'Osiris-Antinoüs, les pyramides ou les muses dans le tableau de Robert. Les arts devaient nourrir l'instruction publique. Une phrase de Le Pelletier de Saint-Fargeau,<sup>93</sup> dont l'appartenance à la franc-maçonnerie fut contestée, résume très bien la voie tracée des arts : « La Liberté prête aux Beaux-Arts une nouvelle flamme, mais ceux-ci réchauffent aussi le génie de la liberté : c'est à des sujets Nationaux que vous saurez expier les antiques erreurs de la flatterie. »<sup>94</sup> Le symbolisme antique, le symbolisme maçonnique se mêla une fois de plus au symbolisme révolutionnaire.<sup>95</sup> Parallèlement à ce courant, un second se développa, qui devait régénérer les habitants de l'Égypte. Selon Bonaparte, deux instruments permettaient d'y mener l'armée d'Orient et la Commission des sciences et des arts.<sup>96</sup> Deux buts devaient être atteints dans le cadre de cette régénération : le premier était de libérer le peuple égyptien de l'emprise des Mamelouks et du joug

---

<sup>91</sup> Jean-Joël Brégeon, *L'Égypte de Bonaparte*, Paris, Perrin, 2006, p. 60.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>93</sup> Daniel Ligou, « Le Pelletier », dans *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 701.

<sup>94</sup> Udolpho Van de Sandt, « Institutions et concours », dans *Aux armes & aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1989, p. 143.

<sup>95</sup> « Le symbolisme maçonnique a indiscutablement pénétré dans le symbolisme révolutionnaire – encore qu'il convienne de dire que la devise "Liberté-Égalité-Fraternité" n'a pas l'origine maçonnique qu'on lui attribue. On peut discuter sur l'origine de l'Autel de la Patrie, des Arbres de la Liberté et de la célèbre "voûte d'acier" qui accueillit Louis Louis XVI à l'Hôtel de ville de Paris le 17 juillet 1789. Plus nettement maçonniques sont le niveau, l'œil enfermé dans le triangle, les mains entrelacées, la présence, sur les cachets des comités ou de bataillons de volontaires, d'outils divers, compas, maillet, équerre, les banquets civiques, peut-être l'appellation de "Frères et amis" et le fameux "Salut et fraternité". C'est considérable, mais probablement moins important que le symbolisme antique, cher à ces anciens élèves des Collèges, voire que le symbolisme religieux. », Daniel Ligou, *Histoire des francs-maçons en France*, Paris, Privat, 1981, p. 175.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 94.

ottoman et le deuxième, de propager les idéaux des Lumières en Égypte et de ramener en Orient les sciences ayant pendant longtemps été en exil.<sup>97</sup>

Dans le tableau, la référence aux neuf muses protectrices des sciences et des arts, que Robert représente dansant autour de l'obélisque en ruine parmi les architectures du passé révèle l'empreinte des visées de Bonaparte. Le tableau montre que le peintre admettait une tradition civilisatrice, celle de l'Égypte, où les sciences et les arts avaient une importance considérable et dont la France reconnaissait la grandeur et la splendeur et de laquelle elle tirait des leçons, des connaissances et des valeurs pour son peuple. De plus, le fait que les neuf muses portent les couleurs du drapeau républicain laisse croire que l'artiste admettait aussi que la France propageait en Égypte les idéaux des Lumières et les sciences et les arts dont elle était détentrice. Ainsi, l'allégorie participe au projet des Lumières et des francs-maçons, la régénération de la France, mais également à celui de régénérer le peuple d'Égypte et en ce sens, nous pouvons affirmer qu'il contribua à l'orientalisme.

En somme, les motifs orientaux de *L'obélisque* comme le visage d'Osiris-Antinoüs, les jeux d'ombres et de lumière et les pyramides révèlent la recherche d'une sacralité philosophique, le législateur. Les motifs sont en lien avec le discours préverbal, le discours poétique de l'image qui peut être institué par le législateur. Les motifs et leur assemblage demeurent insaisissables de manière à cultiver l'ouverture et à ne pas créer une image dont le discours serait fermé, dogmatique. C'est pourquoi on peut interpréter cette image à l'infini.

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 94.

On veut que le discours dont le législateur est détenteur demeure à l'état de mythe, énigmatique. Et la manière d'y parvenir est de l'invoquer lors de la fête en l'entourant, en l'accompagnant de symboles, de motifs liés à différentes traditions antiques d'Égypte qui se confondent avec les traditions modernes des francs-maçons et des Lumières. Ainsi, le mystère perdure. Le visage, les jeux d'ombres et de lumière et les pyramides illustrent l'ouverture, la brèche qui est orchestrée par le législateur.



### CHAPITRE III

## LA MISE EN SCÈNE THÉÂTRALE ET LE MYSTÈRE DU HIÉROGLYPHE

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les loges maçonniques et les salons permettent pour la première fois l'émergence d'un « public » d'amateurs.<sup>1</sup> Auparavant, les concerts et les théâtres étaient institutionnalisés et il était difficile pour les « profanes » d'accéder et de s'exprimer dans la sphère artistique.<sup>2</sup> L'explication suivante d'Habermas permet très bien de saisir cette nouvelle ouverture au public : « [...] pour la première fois, un public se rassemblait qui venait entendre la musique pour elle-même, un public d'amateurs auquel tout un chacun avait accès, à condition de posséder assez de bien et d'être cultivé. L'art, dégagé de ses fonctions de représentation sociale, devint l'objet d'un choix libre et l'affaire d'un goût qui évoluait. »<sup>3</sup>

Cette nouvelle réalité permit la naissance de lieux de diffusion laissant une grande place à l'imagination et à la création de mythes et ce, tant au théâtre qu'en peinture. La notion d'imagination occupe aussi une place dominante dans l'esthétique du tableau dans le théâtre de Diderot qui permet une ouverture. Diderot dans l'*Encyclopédie* écrit ceci à propos de l'imaginaire :

IMAGINAIRE, adj., (Gramm.), qui n'est que dans l'imagination ; ainsi l'on dit en ce sens un bonheur imaginaire, une peine imaginaire. Sous ce point de vue imaginaire ne s'oppose point à réel ; car un bonheur imaginaire est un bonheur réel, une peine imaginaire est une peine réelle. Que la chose soit ou ne soit pas comme je l'imagine, je souffre ou je suis heureux ; ainsi l'imaginaire peut être dans le motif, dans l'objet ; mais la réalité est toujours dans la sensation.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978, p. 50.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>4</sup> Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 37.

Ainsi, l'imagination donne accès à l'« émotion de l'art » et à la création. Elle tire ses forces de nos sensations et nos sens ne peuvent être touchés que par ce qui est réel.<sup>5</sup> L'imagination permet de trouver et de réunir des images mais cette faculté relève de nos sens parce que toutes les images qu'elle crée découlent des modèles reçus de la nature à travers nos sensations. Et au fil du temps, avec les sensations qu'elle a emmagasinée, l'imagination peut composer un tableau qui est en quelque sorte le fruit de ce que nous avons éprouvé dans la réalité. C'est pourquoi Diderot établit un rapport étroit entre l'imagination et le tableau, la peinture et le théâtre, la sensibilité et la création.<sup>6</sup> Diderot exprime ceci à propos du tableau :

Ainsi en voyant dans ma tête le tableau de Mérope au désespoir, je compose mon image de ce que j'ai vu dans la nature de plus touchant, de plus beau, de plus intéressant de plus profondément affligé, de plus cruellement agité, etc. Et si je suis peintre, animé par l'enthousiasme de cette imagination, je trouve l'air de tête, l'attitude, l'instant et la pensée qu'il faut donner à cette mère, et je fais un tableau sublime.<sup>7</sup>

L'imagination, telle que traitée par Diderot, favorise la création de mythes au théâtre et en peinture. Tout discours sur le passé, comme lorsqu'un mythe est abordé, est un acte d'imagination : « Le mythe opère au niveau du sacré et représente un état originel que la fiction et la poésie essaient de retrouver et de restaurer. Celles-ci réparent la perte qui est comprise dans l'idée d'origine, du point de vue du poétique, parce que l'origine c'est quelque chose qui n'existe pas encore. »<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>8</sup> Kirsti Simonsuuri, « Mythe et origines de la poésie », dans *Primitivisme et mythe des origines dans la France des Lumières 1680-1820*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 49.

Parmi les mythes qui émergèrent au XVIII<sup>e</sup> siècle, il y eut celui de la poésie en tant que langage. Dans la pratique de la création, la poésie et le mythe ont été intimement liés : « [...] il est historiquement démontrable que le mythe et la poésie partagent les mêmes origines. »<sup>9</sup> Au temps d'Hubert Robert, plusieurs penseurs comme Rousseau, Herder, Vico et Blackwell se sont intéressés aux mythes et ont tenté de comprendre l'origine du langage, de la poésie, des nations et des institutions. Ils ont ainsi été les premiers à saisir l'importance du rôle que peuvent jouer les mythes et le discours mythique dans l'évolution de la culture.<sup>10</sup> Et plus que jamais, sous la Révolution, alors que l'époque tente de faire table rase du culte catholique et des symboles monarchiques, les créateurs cherchent dans les mythes antiques des figures, des images, des récits afin de les reproduire en littérature, en poésie, au théâtre et en peinture. La franc-maçonnerie avec ses symboles et le fait qu'elle situe l'origine de son histoire imaginaire dans l'Égypte antique participe à l'élaboration de ces mythes.

Par conséquent, puisqu'il est possible de tisser de nombreux liens entre la théorie de l'imagination à travers le tableau dans le théâtre de Diderot, la création de mythes, la franc-maçonnerie et le tableau d'Hubert Robert, nous avons pensé qu'il était nécessaire de s'attarder à la problématique suivante. Nous tenterons donc de déterminer dans cette partie de notre étude si la mise en scène théâtrale (composée des motifs des hiéroglyphes, de la danse et des musiciens) pourrait être une représentation du mythe de l'origine du langage artistique.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 47.

### 3.1 La mise en scène théâtrale

Au centre du tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque*, des hiéroglyphes ornent la base de l'obélisque où se situe le visage d'Osiris-Antinoüs. Les motifs illustrant la danse et les musiciens sont disposés de manière à composer un rassemblement autour de ce même visage. Ils orchestrent donc une mise en scène qui cultive une ambiguïté, un mystère. Comme nous l'avons montré à présent, cette composition hétéroclite suscite des questionnements et l'ouverture, la brèche que nous y voyons, pourrait venir du fait de l'évocation de la représentation du théâtre telle que développée par Diderot. Tout signe poétique incarnera un très grand défi pour celui voulant comprendre sa signification<sup>11</sup> parce que le signe est porteur d'une ouverture. Et c'est cette ouverture sur une multitude d'interprétations qui rend difficile l'étude du tableau de Robert, car elle opère par la superposition des motifs des hiéroglyphes, de la danse, des musiciens, du visage d'Osiris-Antinoüs et du législateur. De plus, mentionnons que cette superposition des motifs, procède à l'institution d'un discours d'ouverture grandement favorisé par les loges maçonniques et les salons fréquentés par Robert.

### 3.2 Les hiéroglyphes

Dans *L'obélisque* d'Hubert Robert, on observe des hiéroglyphes peints sur la partie inférieure de l'obélisque central. Ils se situent juste au-dessus du visage d'Osiris-Antinoüs. D'autres hiéroglyphes sont peints sur la seconde partie de l'obélisque disposée sur le sol. En 1757 et 1758, une nouvelle esthétique de la représentation au théâtre fut élaborée par Diderot. La représentation théâtrale était désormais énigmatique et s'inspirait du mystère des hiéroglyphes. Selon Diderot, chaque art d'imitation avait son hiéroglyphe, sa part de mystère :

---

<sup>11</sup> P. Frantz, *op. cit.*, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 28.

Dans une approche hésitante encore, partagée entre des conceptions anciennes et nouvelles de la poétique, Diderot désigne par le mot de « hiéroglyphe » à la fois le mystère, ce qui dans la langue semble échapper à la langue, ce qui du sens ne fait pas discours, ce qu'on ne peut traduire et qui, pourtant, fait signe. Hiéroglyphe ou emblème, le signe poétique n'a pas de synonyme, il ouvre à l'interprète une carrière illimitée.<sup>12</sup>

Diderot élabore la métaphore du « hiéroglyphe » pour désigner les différentes facettes du signe poétique, du signe dans l'art comme le son, les sens, les images, l'énergie et le mystère.<sup>13</sup> À travers le hiéroglyphe, comme signe artistique, nous devons voir la médiation entre la sensation et l'idée. Le hiéroglyphe correspond à l'origine de la formation du langage qui se trouve entre le langage d'action et l'abstraction.<sup>14</sup> Nous pouvons établir un lien entre le hiéroglyphe, l'origine du langage et le mythe du législateur car ces concepts agissent alors en tant qu'opérateurs linguistiques et permettent d'aborder des thèmes dont on ne parlait pas auparavant.<sup>15</sup> Le concept de tableau dans l'esthétique du théâtre cité par Diderot fait ainsi place à l'imaginaire et permet un retour à l'origine



ill. 12

du langage en utilisant le signe artistique et le mystère du hiéroglyphe puisque celui-ci conserve une énergie originaire de la parole. Par exemple, selon le concept de Diderot, au sein d'un tableau, chaque motif est un signe artistique détenteur d'une énergie et d'une ouverture sur plusieurs discours et l'assemblage de plusieurs motifs dans un tableau contribuera à son énigme, à son mystère. Ce

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>15</sup> Jean-Louis Quantin, « Le mythe du législateur au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières 1680-1820*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 156.

tableau permettra donc une infinité de discours, une infinité d'interprétations et de sensations.

Dans *L'obélisque*, outre le motif des hiéroglyphes qui réfère clairement au mystère et au signe artistique, tous les motifs tels que la danse, les musiciens, l'obélisque, le visage, les pyramides et le sphinx sont des signes artistiques qui entretiennent un mystère. Leur assemblage dans le tableau crée une œuvre hétéroclite cultivant une ambiguïté sur le plan symbolique. On peut donc en tirer une infinité d'interprétations. Parmi les motifs du tableau de Robert, comme nous l'avons montré jusqu'à présent, plusieurs sont liés à l'histoire imaginaire de l'organisation maçonnique. Et la difficulté d'interprétation du tableau pourrait être liée, mis à part le mystère hiéroglyphique, au mystère de la franc-maçonnerie qui cultive le secret de ses images. Daniel Ligou élabore une idée pertinente pour notre étude des relations entre les motifs et les hiéroglyphes en tant que signes artistiques, tel qu'établi par Diderot. Ligou soulève la question suivante : « La Maçonnerie qui, selon un passage de l'*Encyclopédie*, "est une société secrète... qui doit garder un silence inviolable sur tout ce qui concerne son ordre", peut-elle établir des rapports précis avec le monde des images ? »<sup>16</sup> À cette question, Ligou répond que le symbole est « polysémique » et que l'image qui lui sert de support sera inévitablement ambiguë. Nous y verrons donc une « double attitude ».<sup>17</sup> Une telle image contiendra plusieurs niveaux de lecture et, ainsi, il faudra être méfiant face à certaines interprétations. Il explique aussi que le mystère et l'ambiguïté entourant l'organisation et les images maçonniques viennent du fait que leur symbolique repose en grande partie sur l'architecture :

L'architecture étant à la fois : géométrie (plan, structure = abstraction), pratique (construction = morphologie), iconographie (décor, ornements, typologie), il s'y crée toutes les combinaisons « visuelles » possibles. Or la symbolique maçonnique, en empruntant une grande part de ses formes à l'architecture (ou à la taille des pierres), on assiste à une sorte

---

<sup>16</sup> Daniel Ligou, *Histoire des francs-maçons en France*, Paris, Privat, 1981, p. 128.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 129.

d'échange permanent, véritablement dialectique au niveau de l'iconographie.<sup>18</sup>

D'ailleurs, à travers cet intérêt des francs-maçons pour l'architecture, il faudrait voir un engouement pour le primitivisme, c'est-à-dire les formes géométriques simples, ce que Christian Michel nomme l'« architecture parlante ».<sup>19</sup> Dans *Lettres sur l'architecture* (1779-1787), Viel de Saint-Maux disait que l'architecture primitive incarnait la forme symbolique d'un culte agricole et astrologique. Ainsi, les formes architecturales comme la sphère, le cube et la pyramide étaient parlantes et avaient le pouvoir de révéler la religion des anciens peuples.<sup>20</sup> Et, selon nous, dans *L'obélisque*, les motifs comme l'obélisque, les pyramides et le sphinx réfèrent à ces formes d'architectures parlantes. Tout comme le hiéroglyphe, ces motifs sont teintés de mystère et ils illustrent une volonté de retourner aux origines de l'humanité.<sup>21</sup>

Rappelons que le mystère du hiéroglyphe dans l'esthétique théâtrale de Diderot évoque le mystère caractéristique des loges maçonniques et des salons au XVIII<sup>e</sup> siècle. De plus, comme le souligne Habermas, l'ouverture intrinsèque aux loges maçonniques incarnait un danger pour le pouvoir monarchique puisqu'elle favorisait les valeurs de tolérance, de fraternité, de liberté et d'égalité :

La pratique du secret à l'époque des Lumières, caractéristique des Loges maçonniques, mais également répandue dans d'autres associations et sociétés, est de nature dialectique. La Raison qui devrait se réaliser à travers la communication rationnelle pratiquée par un public d'hommes cultivés faisant un usage public de leur entendement réclame elle-même d'être protégée contre le fait d'être répandue publique parce qu'elle constitue une menace face à la domination en général.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>19</sup> Christian Michel, « L'argument des origines dans les théories des arts », dans *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières 1680-1820*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 43.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>22</sup> J. Habermas, *op. cit.*, *L'espace public*, p. 46.

Autre enjeu à considérer lorsqu'on s'intéresse aux hiéroglyphes dans le tableau à l'étude, c'est l'idée développée par Thomas Blackwell en Angleterre, comme le note Kirsti Simonsuuri dans « Mythe et origine de la poésie », qui essaya d'expliquer les mythes d'Orphée et d'Homère en s'inspirant de la thèse égyptienne. Homère voyagea en Égypte et transmet la mythologie égyptienne et le langage poétique des hiéroglyphes :

"Il (Homère) revint dans son pays plein d'instruction et maître en mythologie emblématique". La théogonie orphique a ainsi produit "le gouvernement du monde", instituant la base de la poésie et de la mythologie universelle grecque et celtique, comme un rapport entre les nations. Du fait que Blackwell s'intéressait à l'établissement de la généalogie poétique d'Homère, lui, aussi, regardait Orphée comme un personnage historique et comme un ancêtre d'Homère et du langage poétique.<sup>23</sup>

Donc, il y a une transmission. La mythologie égyptienne influença la mythologie grecque de manière à perpétuer le mystère du langage poétique des hiéroglyphes jusqu'aux civilisations à venir comme la France. Par conséquent, les hiéroglyphes, les pyramides et l'obélisque participent à la composition d'un tableau imaginaire suscitant des sensations à cause du parcours philosophique qu'ils constituent. Le mystère entourant ces motifs témoigne de la recherche d'un culte des origines à travers une fête.

### 3.3 La danse des jeunes filles

Des jeunes filles dansent gaiement et célèbrent un événement (ill. 13). Des musiciens sont montés sur la base de l'obélisque et jouent de leur instrument. Ils accompagnent les danseuses dans leur célébration. Elles sont toutes vêtues de robe blanche et ont aussi des ceintures, des rubans et des sandales de couleur bleu et rouge. Le blanc, le bleu et le rouge constituent les couleurs du tricolore. Ces jeunes filles tournent autour d'un obélisque brisé et sont dans un décor composé

---

<sup>23</sup> K. Simonsuuri, *loc. cit.*, *Primitivisme et mythes des origines dans la France*, p. 53.



de ruines. Par l'intermédiaire des vestiges, elles font la connaissance des civilisations passées.

Sous la  
Révolution, la  
danse devint un  
enjeu politique.<sup>24</sup>  
D'après Olivier  
Ihl, dans  
« Danser », la  
danse était



ill. 13

assimilée à un péché et sa présence était un symbole de la régression des mœurs empreinte d'une grande retenue à l'égard de la sexualité et des sens. Elle fut interdite par la hiérarchie catholique : « Les bals organisés à l'occasion des fêtes publiques sont stigmatisés. Livré aux penchants les plus bas, le corps des fidèles s'y rendrait responsable des pires méfaits. Particulièrement visées : les jeunes filles. »<sup>25</sup> La danse parce qu'elle n'est pas régie par le « magistère moral du prêtre »,<sup>26</sup> est associée au péché. Ce qui fait particulièrement peur aux prêtres, ce sont les différentes façons de danser. Des danses telles que la polka ou le quadrille permettent un rapprochement entre les sexes et les danses en rond demeurent aussi condamnables parce qu'elles laissent place à l'individualité.<sup>27</sup> Autre élément important à considérer : la danse évoque la mythologie et les rites profanes et païens en plus de témoigner de la conscience des citoyens envers leur liberté et leur autonomie. Pour les révolutionnaires, la référence aux Anciens à travers la danse était liée à un « idéal de simplicité et d'intégrité »<sup>28</sup> de façon à critiquer la politique culturelle de la Monarchie, ses mœurs, ses institutions et la corruption dont elle était porteuse. La danse réfère à la fois à l'Antiquité par le style

<sup>24</sup> Olivier Ihl, « Danser », *La fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996, p. 162.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>28</sup> Jochen Schlobach, « Anciens et Modernes », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 87.

vestimentaire des robes des jeunes filles et à la Modernité à cause du bleu, du blanc et du rouge de leur robe.

### 3.3.1 La danse énergétique

D'après Diderot, le langage ne peut naître qu'à partir de l'énergie des sensations initiales. Ce qui signifie : « [...] de la force avec laquelle elles se sont imprimées dans la conscience. »<sup>29</sup> Et le langage d'action contient une énergie, un dynamisme qui ultérieurement disparaîtra avec le développement du langage. Le langage premier de l'action titille l'imagination qui agit comme moyen pédagogique pour éduquer les peuples sur la police et la religion.<sup>30</sup> L'impact du langage premier sur l'imagination permettait de faire durer l'impression : « [...] Son expression avait même quelque chose de fort et de grand, dont les langues encore stériles ne pouvaient approcher. Les Anciens appelaient ce langage du nom de danse : voilà pourquoi il est dit que David dansait devant l'arche. »<sup>31</sup> Ainsi, la dimension « préverbale » du signe artistique de la danse maintient à la fois son pouvoir religieux et instructif.

Dans *L'obélisque*, le motif de la danse est porteur de l'énergie de l'esthétique de Diderot. La danse est un signe artistique imprégné de mystère, car il peut être interprété d'une multitude de façons. En disposant une danse de jeunes filles vêtues des couleurs du tricolore dans un paysage d'Égypte, Hubert Robert cultive l'ambiguïté de ce signe artistique. Il révèle une recherche, celle de l'origine du langage « préverbal », celle des peuples primitifs. Parmi les hypothèses qu'on peut émettre sur la signification du motif de la danse, on retrouve celle de la danse astronomique et celle de la chaîne.

---

<sup>29</sup> P. Frantz, *op. cit.*, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 33.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 33.

### 3.3.2 La danse astronomique des Égyptiens

La danse des jeunes filles représentée s'inscrit, selon nous, dans une continuité avec la danse astronomique des Égyptiens qui vouaient un culte aux éléments et aux puissances physiques de la nature. Nous pouvons mettre cette danse en relation avec les architectures parlantes qui révèlent la religion des Anciens que nous avons mentionnée précédemment:

Chez les Égyptiens, nous trouvons, dès les siècles les plus reculés, la danse astronomique. Elle consistait, d'après Lucien, à donner une idée du mouvement des corps célestes, de l'harmonie de leurs différentes révolutions, ainsi que de la puissance de l'influence des astres sur le monde élémentaire. Cette danse était, sans doute, originaire de Chaldée, à moins que les mages de Mésopotamie ne l'eussent tenue des premiers habitants de la péninsule hindoustannique, considérée comme le berceau de l'Humanité. Les peuples pasteurs étaient, en effet, devenus les plus fameux astronomes du monde.<sup>32</sup>

Dans l'Antiquité, la danse astronomique était pratiquée entre autres au moment de l'initiation aux mystères d'Isis. Lors de ces mystères, les Égyptiens dansaient en rond autour d'un autel puisque tous les mouvements des astres sont elliptiques et que l'autel représentait le soleil situé au centre de ce système. Ils tournaient pour rappeler les différents cycles des jours, des saisons et des années. Ultérieurement, ces danses religieuses furent reprises dans le théâtre grec. Les chœurs faisaient une ronde de droite à gauche afin de signaler le mouvement des astres ayant lieu du levant au couchant. Ensuite, ils faisaient une ronde de gauche à droite pour illustrer le mouvement inverse des planètes, le retour du couchant au levant.

Dans le tableau qui nous intéresse, en considérant que le visage de l'obélisque est celui d'Osiris-Antinoüs, les jeunes filles font une ronde autour du dieu soleil comme le faisaient les Égyptiens pour s'assurer du retour des cycles et une agriculture favorable. Les jeunes filles font une ronde allant de gauche à

---

<sup>32</sup> Félicien de Ménéil, *Histoire de la danse à travers les âges*, Genève, Slatkine, 1980, p. 6.

droite et cela symbolise le retour du couchant au levant. Le mouvement des nuages suit celui de la danse et les nuages se retirent pour laisser les rayons du soleil illuminer la scène. Ainsi, Hubert Robert suggère une allégorie de la régénération des civilisations à travers cette danse, évoquant les cycles des quatre âges de la vie et des quatre saisons. Pour que cette génération des civilisations puisse se perpétuer, il faut qu'il y ait le cycle des saisons permettant la culture de la terre. C'est pourquoi l'élément terre se matérialise de façon aussi évidente dans les couleurs de brun et d'ocre des architectures et du sable d'Égypte. La terre est indispensable à la survie des hommes et c'est d'elle que surgit toute vie. Elle est aussi témoin du passage des civilisations et c'est à partir d'elle que sont nées les premières grandes œuvres artistiques et philosophiques de l'humanité.

### 3.3.3 *Le cycle des saisons, l'agriculture et les physiocrates*

Cette danse liée au cycle des saisons et à l'agriculture est en lien avec la doctrine économique des physiocrates élaborée vers 1767 et la figure du législateur célébrée lors des fêtes civiques. L'idée fondamentale du mouvement physiocratique était : « La terre est la source de toutes les richesses, l'agriculture seule les multiplie. »<sup>33</sup> Ce mouvement rattachait les matières économiques et les idées philosophiques dominantes de l'époque. D'après cette doctrine, la production, comme l'agriculture, avait pour but de satisfaire le besoin des hommes. Elle accordait à l'économie politique une place de choix, en ne créant aucune séparation entre la politique et l'économie et elle organisait ainsi la production la plus profitable et la meilleure forme de gouvernement. Le mot liberté était au fondement de cette doctrine :

La liberté économique est absolue : *Laissez faire, laissez passer* : liberté de l'agriculture, du commerce intérieur et extérieur, liberté du travail, condamnation des privilèges individuels et corporatifs, des systèmes réglementaires, de l'esclavage. Le gouvernement doit être une monarchie absolue et héréditaire, despotisme légal. Le pouvoir du souverain est

---

<sup>33</sup> Pierre Teyssendier de la Serve, *Mably et les physiocrates*, New York, Burt Franklin, 1971, p. 37.

limité par la loi naturelle, ses fonctions sont assez restreintes, son rôle sera souvent passif.<sup>34</sup>

Un des théoriciens de ce mouvement fut Quesnay qui fit découler cette science économique du droit naturel qu'il définit ainsi : « " le droit que l'homme a aux choses propres à sa jouissance " : c'est le droit d'acquérir et d'accomplir tout ce qui est de nature à réaliser notre bonheur, qui est la fin donnée par Dieu à notre activité, et comme corrélatif le devoir d'exercer et de conserver ce droit. »<sup>35</sup> À travers le droit naturel dont parle Quesnay il faut voir l'exploitation de la morale naturelle développée par Jean-Jacques Rousseau, car d'après celui-ci, « "L'homme est un être libre, propriétaire de sa personne et de ses facultés ; enfin, égal en général aux autres individus de son espèce". Ces lois naturelles sont la base d'une législation raisonnable ; elles doivent être comparées, expliquées, pour "chercher à en connaître le véritable esprit". »<sup>36</sup> Cette citation peut aussi être mise en parallèle avec la présence, lors des fêtes civiques, de l'invocation du législateur, un être d'exception qui crée des lois et qui incarne le droit naturel. Ces fêtes sont considérées comme une représentation de l'assemblée du peuple souverain et Rousseau traite fréquemment de ces fêtes dans ses écrits. C'est le cas dans le *Deuxième discours*, l'*Essai sur l'origine des langues*, la *Nouvelle Éloïse*, *Lettre à d'Alembert* et *Considérations sur le gouvernement de Pologne*.<sup>37</sup> Comme nous l'avons suggéré plus tôt, au sein de *L'obélisque*, le visage d'Osiris-Antinoüs pourrait incarner cette figure du législateur. De plus, nous ajoutons maintenant que la représentation des jeunes filles qui dansent pourrait illustrer le rassemblement du peuple autour du législateur rétablissant l'égalité :

La nature a placé la conservation des qualités sociales et du bonheur dans l'égalité des fortunes et des conditions. Le législateur doit donc s'efforcer de la rétablir. L'inégalité est la cause de tous nos maux, elle altère les sentiments naturels du cœur humain. L'égalité produit tous les biens, elle unit les hommes égaux, c'est surtout l'éducation qui a fait l'inégalité des

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>36</sup> Claude Jamain, *L'Imaginaire de la musique au Siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 309.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 309.

talents. Si la nature distribue inégalement ses bienfaits, c'est pour nous unir davantage en nous rendant nécessaires les uns aux autres. Pour former la société, nous avons dû renoncer à notre indépendance, mais nous ne devons pas renoncer à l'égalité; les Spartiates n'en ont-ils pas joui pendant six cents ans, lorsque Lycurgue eut rendu l'État propriétaire de toutes les terres ? Dans la communauté des biens seule on peut trouver le bonheur.<sup>38</sup>

### 3.3.4 La chaîne

L'idée que les philosophes de 1789 sont aussi des législateurs est un autre facteur à considérer à travers la danse des jeunes filles autour du visage de l'obélisque. Pour ceux-ci, les principes issus du domaine de la pensée, qui furent développés dans les loges maçonniques et les salons relèvent soudainement du domaine de l'action durant la Révolution.<sup>39</sup> Ce changement se produit puisque ce sont eux qui écrivent et diffusent le discours révolutionnaire. Rappelons-le, le projet révolutionnaire était né de la rencontre entre le discours d'ouverture et la masse confuse du peuple : « De la diffusion des principes nouveaux, de leur inscription en mémoire, naîtra l'énergie d'une société organisée. »<sup>40</sup> La danse dans le tableau de Robert représente cette énergie d'une société organisée autour du législateur, du philosophe, qui structure la masse confuse du peuple. D'ailleurs, les jeunes filles forment une chaîne et, sous la Révolution, la chaîne est fortement exploitée parce qu'elle incarnait une fabrication énergétique comme point de ralliement constitutif d'un ordre. Et la fête révolutionnaire permettra une cristallisation entre la musique, la chaîne et les signes<sup>41</sup> pour empêcher l'individualisation pendant cette période. Le rassemblement doit être au cœur de la fête autour du législateur.

<sup>38</sup> P. Teyssendier de la Serve, *op. cit.*, *Mably et les physiocrates*, p. 59.

<sup>39</sup> C. Jamain, *op. cit.*, *L'Imaginaire de la musique au Siècle des Lumières*, p. 309.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>41</sup> « Pour incarner ses principes, les inscrire dans le temps et dans l'espace, à l'échelle de l'univers, la Révolution doit mettre au point une stratégie des signes, et tenir, visuellement, le discours de la liberté, puisque « La multitude se prend par les yeux », *Ibid.*, p. 311.

La danse dans le tableau d'Hubert Robert rappelle aussi la chaîne d'union. Cette chaîne était représentée par le symbole de la corde à nœuds dans la franc-maçonnerie et elle représentait l'union entre les frères maçons, un maillon de la grande chaîne universelle rassemblant tous les hommes de la Terre. Elle incarnait un symbole intergénérationnel, faisant la liaison entre les vivants et les morts, entre les maîtres du passé, ceux du présent et du futur.<sup>42</sup> Et elle était, selon Ligou, le « souffle » qui supportait et permettait à tous les mondes de subsister entre eux.<sup>43</sup>

Comme nous l'avons démontré, la danse des jeunes filles dans le tableau d'Hubert Robert est un motif qui illustre l'ouverture et la circulation des idées. Elle évoque des références à la danse astronomique des Égyptiens, à la doctrine économique des physiocrates ainsi qu'à la chaîne et ce, en plus de participer, par son dynamisme et l'énergie dont elle est porteuse, à l'imaginaire du tableau tiré de l'esthétique du théâtre de Diderot. Par l'intermédiaire du législateur, ici le visage d'Osiris-Antinoüs au bas de l'obélisque, la danse témoigne également de la recherche de l'origine du langage « préverbal ». Par conséquent, nous sommes en présence de l'élaboration d'un mythe à travers le tableau : « Le tableau ouvre sur un monde qui est autant celui de la subjectivité que celui de la nature ou de la société. »<sup>44</sup> Les motifs des hiéroglyphes et de la danse suggèrent sans décrire et ainsi animent des sensations.

---

<sup>42</sup> Jean-François Daudin, *l'Abcdaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Flammarion, 2000, p. 31.

<sup>43</sup> Daniel Ligou, « Chaîne », dans *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 213.

<sup>44</sup> J-F. Daudin, *op. cit.*, *l'Abcdaire de la franc-maçonnerie*, p. 36.



### 3.4 Les musiciens

Dans son tableau, le peintre représente trois musiciens vêtus dans un style oriental avec des accessoires comme un turban, une large ceinture autour de la taille, le drapé et des instruments de musique tels que le luth et la flûte (ill. 14 et 15). Hubert Robert savait possiblement que la musique avait un rôle primordial dans la société antique. Présente dans toutes les sphères de la vie privée et publique, la musique avait une fonction éducative. Elle symbolisait l'harmonie et l'équilibre. La musique avait des effets merveilleux, elle était politique et elle établissait des accords entre les membres d'une République ou d'un État. Les premiers législateurs du monde, étant pour la plupart des philosophes et des musiciens, se servaient de cette musique.<sup>45</sup> Et sous la Révolution, la musique, la danse et les fêtes avaient également des fonctions éducative et politique :



ill. 14

Entre les mains de ses organisateurs, la fête révolutionnaire devient un instrument de propagande et de pédagogie politique ; elle joue un rôle non négligeable dans l'éducation du citoyen dans la mesure où elle est capable d'enthousiasmer les âmes [...] Dans ce contexte, la musique n'est, pour le pouvoir, qu'un moyen de propagande de plus, mais un moyen privilégié dans la mesure où il est capable de susciter dans les êtres un émoi d'une qualité *sui generis* rare qui les rend plus aisément perméables.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> C. Jamain, *op. cit.*, *L'imaginaire de la musique au siècle des Lumières*, p. 275.

<sup>46</sup> Jean Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme 1789-1830*, Paris, Harmoniques/Flammarion, 1986, p. 35.



Ces fêtes se nourrissaient des valeurs et des symboles maçonniques qui étaient eux-mêmes alimentés par des célébrations antiques auxquelles les francs-maçons accordaient beaucoup d'importance pour faire régner l'ordre.

### 3.4.1 *La musique et l'imaginaire*

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les théories sur la musique étaient complexes parce qu'elles participaient à l'imaginaire de la musique. Étant donné que la musique portait les philosophes, les littéraires, les artistes et les gens du peuple à imaginer, à s'inventer des histoires, des croyances s'y rattachaient lui attribuant différentes significations :

En outre, elle (la musique) a conservé [...] ce qu'elle était depuis Platon, du fait de son étroite relation avec les nombres – la vertu d'élever les esprits au plus haut, vers des lieux imaginaires faits de bonheur et d'harmonie : un paradis, une île merveilleuse, un espace d'intense sensualité. Elle emporte, suspend le temps, et ne requiert guère la raison.<sup>47</sup>

La structure de la musique liée à des nombres était utilisée par les Anciens (Égyptiens et Chinois) pour régler de nombreux systèmes comme leur astronomie, leurs cérémonies, leur politique et leur mesure.<sup>48</sup> Ce rapport intime entre la musique, les astres, les cérémonies et la politique n'est pas sans rappeler l'importance de la musique dans la structure de l'organisation maçonnique et sa prédominance en tant que symbole dans plusieurs loges comme la Société Olympique et les Neuf Sœurs auxquelles appartenait Hubert Robert.

Sous la Révolution, on demandait à la musique tout comme la chaîne, d'être une fabrique d'énergie. Elle était un agent qui permettait de : « faire naître dans les âmes cette harmonie touchante qui règne dans ses accords. »<sup>49</sup> Le projet éducatif dont elle était porteuse impliquait d'éclairer les hommes, d'épurer et

---

<sup>47</sup> C. Jamain, *op. cit.*, *L'imaginaire de la musique au siècle des Lumières*, p. 7.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 279.

d'adoucir leurs mœurs. Elle devait inspirer l'amour de la patrie et le respect des lois et « développer dans tous les cœurs le germe des actions utiles et généreuses ».<sup>50</sup> Et la musique avait le pouvoir d'inscrire en mémoire, de devenir un monument, comme si elle était témoin des grands événements historiques comme la Révolution.<sup>51</sup> Elle était un signe de l'homme nouveau que devait faire naître la Révolution. D'autres signes étaient aussi exploités pour illustrer ce nouvel homme : les hiéroglyphes, les architectures, la lumière, le culte religieux ainsi que des références aux lois naturelles et à la liberté.<sup>52</sup> *L'obélisque* contient plusieurs de ces signes comme nous pouvons le constater à présent avec les motifs suivants : le visage de l'obélisque, les hiéroglyphes, les pyramides, la lumière, la danse et la musique.



ill. 15

### 3.4.2 La musique. Une langue universelle

Dans « L'Empire des signes », Claude Jamain rappelle l'apport de Michel Paul Guy de Chabanon qui, en 1779, dans les *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, explique que la musique est une langue antérieure au langage parlé parce que « l'instrumental a précédé le

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 312.

vocal ».<sup>53</sup> La musique comme langage universel permet à l'homme de retrouver le sentiment inné. La musique communique donc un dynamisme :

La musique communique un mouvement, fait de nature, issu d'une loi naturelle harmonique [...] Le principe d'imitation, fondateur des poétiques aristotéliennes, dont il faut bien rendre compte, devient alors une loi d'analogie. L'esprit humain, qui ne peut rester indifférent, dresse des analogies entre la progression des sons et des idées issues de l'éducation ou de l'observation mais "abstractivement" : mouvement de ruisseau, de tempête. Ainsi, le principe d'imitation n'est pas une détermination musicale, mais une opération mentale, au cours de laquelle l'esprit transforme une impression vague en objet. La musique est donc un "art de peindre sans qu'on s'en doute".<sup>54</sup>

Ainsi, les instruments peuvent être des interprètes de l'énergie musicale. Et la musique est un langage universel qui peut toucher les individus de tous les pays et de toutes les traditions religieuses du monde. La musique est donc un langage commun qui peut servir en tant que parole publique.<sup>55</sup>

Dans *L'obélisque*, les musiciens véhiculent un langage universel avec leur pièce musicale. Celle-ci a le pouvoir de toucher les hommes de toute culture. Selon nous, les musiciens agissent sous l'autorité du législateur Osiris-Antinoüs rétablissant l'ordre du cosmos après la Révolution. Le bon fonctionnement du cosmos dépend de l'équilibre et de l'harmonie imposés par la musique. La musique a donc bel et bien une fonction politique comme chez les Anciens : « La musique était alors synonyme d'harmonie, d'équilibre, et de rythme, et c'était l'État qui la contrôlait, jugeant qu'elle exerçait un très grand pouvoir sur les citoyens. Selon Platon, la stabilité de la musique allait de pair avec la stabilité de l'État. »<sup>56</sup> À travers le motif des musiciens, nous pouvons voir toutes les théories philosophiques entourant la musique qui circulaient et qui contribuaient à son imaginaire, au rassemblement et à l'ordre autour du législateur. Le motif des

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>56</sup> Annie Baillargeon, *La tragédie grecque antique, la musique au service de la dramaturgie*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1993, p. 2.

musiciens symbolise une « fabrique d'énergie » pour harmoniser la composition et contribue ainsi à l'imaginaire du tableau de l'esthétique du théâtre de Diderot. Il participe aussi à l'élaboration du mythe de l'origine du langage universel.

### 3.4.3 *La musique maçonnique*

Les motifs de la danse et des musiciens évoquent l'influence de la musique maçonnique et des fêtes. Il ne faut pas oublier que sous la Révolution, les fêtes composées de danse et de musique reconstituaient le décor antique et dans ce contexte, l'antique ne doit pas être perçu comme historique.<sup>57</sup> Dans « Le sens de quelques emprunts », Ozouf explique que les hommes de la Révolution cherchaient dans l'Antiquité :

[...] l'image d'une République idéale purgée du despotisme, où les citoyens les plus obscurs jouissent de la liberté personnelle et sont protégées de l'arbitraires. On comprend que, par rapport à cette Antiquité presque éternelle, il ne soit pas très important de déterminer si le modèle est plutôt spartiate ou plutôt athénien, s'il faut opposer une Montagne spartiate à une Gironde athénienne, si la dramaturgie du serment est exactement reprise au cérémonial antique ou si c'est le jeune Anacharsis qui en fournit l'image dégradée. Il n'y a pas ici beaucoup d'application érudite.<sup>58</sup>

Aux idées que les hommes de la Révolution cherchaient dans l'Antiquité et, plus particulièrement lors des fêtes vinrent s'ajouter celles des idées philosophiques dominantes de l'époque qui circulaient dans les loges maçonniques et les salons. C'est pourquoi lorsqu'on s'attarde aux motifs de la danse et des musiciens dans le tableau d'Hubert Robert, il faut voir une multitude d'influences, un monde d'idées. Car on associe à la musique des effets merveilleux : un pouvoir d'harmoniser et d'organiser la société. Ceux qui écrivent les pièces musicales pour les fêtes, le théâtre et l'opéra sont, pour plusieurs, francs-maçons ou, du moins, proviennent de la bourgeoisie éclairée baignant dans la culture classique.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> M. Ozouf, *op. cit.*, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, p. 460.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 457.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 457.

Ainsi, on constate le croisement entre les idées des traditions antique et moderne, de l'intervalle entre le passé et le futur, qui entourent la musique et la danse, constituant des fêtes inspirées du théâtre.

Et l'influence de la musique maçonnique sur les fêtes révolutionnaires est un des éléments clés de l'histoire de cette période.<sup>60</sup> Plutôt que d'utiliser la musique religieuse pour célébrer la République, les élites puisaient dans la musique maçonnique afin de rehausser les festivités populaires. Ces dernières se déroulaient en plein air ou dans d'immenses bâtiments.<sup>61</sup> Au total, plus d'une centaine de musiciens de l'opéra, en moins d'une quarantaine d'années, appartenirent à des loges maçonniques. Dès 1737, plusieurs chanteurs et acteurs se joignirent à la communauté maçonnique notamment Pierre Jelyotte, créateur des rôles des œuvres de Mondonville, Rameau, Francoeur et du *Devin du Village* de Rousseau. Les loges du Contrat Social et des Neuf Sœurs eurent pour frères plusieurs musiciens, acteurs et chanteurs, dont le créateur de la version française de l'*Orphée* de Gluck, œuvre définissant un nouveau genre théâtral très proche des théories rousseauistes. Pour ajouter à tous ces artistes, les directeurs des théâtres lyriques étaient des initiés. Parmi eux : Anne-Pierre-Jacques de Visme de Valgay, directeur de l'opéra en 1778, François-Joseph Gossec, sous-directeur de l'opéra entre 1780 et 1782 et Louis-Joseph Francoeur, directeur et chef d'orchestre de l'opéra à partir de 1779. De plus, les compositeurs d'opéra, parmi eux, il y avait Nicolas-Marie d'Alayrac (Neuf Sœurs) et Nicola Piccini, dirigeant la musique lors de la cérémonie funèbre pour Voltaire, le 28 novembre 1778, à la Loge des Neuf Sœurs. Partout en France, à côté de l'opéra, les petits théâtres lyriques présentaient des pièces évoquant fortement les valeurs de la tradition maçonnique.<sup>62</sup> Dans ce contexte révolutionnaire, où les événements se déroulaient à la vitesse de l'éclair, l'imaginaire de la musique atteignit son paroxysme. Les

---

<sup>60</sup> Roger Cotte, *La musique maçonnique et ses musiciens*, Le Mans, Borrego, 1991, p. 105.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 60.

musiciens passaient du drame sacré à l'opéra.<sup>63</sup> Sous la Terreur, les opéras affirmèrent un patriotisme mis de l'avant par les directeurs des théâtres où une programmation en faveur de la liberté était de mise. Les partitions de cette période présentaient aussi des slogans comme « Par et pour le peuple » et sur le fronton d'un théâtre « Égalité, Fraternité, Unité, Indivisibilité de la République, ou la mort ». <sup>64</sup>

En somme, nous constatons que la mise en scène théâtrale composée des motifs des hiéroglyphes, de la danse et des musiciens, dans *L'obélisque*, représente un mythe de l'origine du langage artistique. Les hiéroglyphes détenteurs d'un mystère d'après l'esthétique du tableau dans le théâtre de Diderot, sont illustrés au centre de la peinture d'Hubert Robert sur l'obélisque. De plus, lorsqu'on s'attarde à la représentation de la danse et des musiciens, il est possible d'établir qu'ils incarnent, eux aussi, un mystère. Ces motifs sont porteurs d'une énergie et ils incarnent tous deux des langages artistiques qui précèdent le langage parlé. Tous ces motifs orchestrent donc une mise en scène théâtrale de manière à célébrer le législateur afin que celui-ci puisse bien gouverner et répandre l'harmonie.

---

<sup>63</sup> C. Jamain, *op. cit.*, *L'Imaginaire de la musique au Siècle des Lumières*, p. 328.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 329.

## CHAPITRE IV

### UNE FENÊTRE SUR UNE PHILOSOPHIE DE L'HISTOIRE

La mise en scène théâtrale composée des motifs du hiéroglyphe, de la danse et de la musique célébrant le législateur évoque celle des jardins pittoresques dans lesquels on tente de créer un chemin philosophique à partir de fabriques historiques, de petites reproductions des grands monuments de l'histoire comme des temples, des obélisques, des tombeaux, des pyramides, des grottes et des morceaux de pierre agrémentant la promenade du visiteur et éveillant chez lui une réflexion sur l'histoire. Ces reproductions, tout comme les signes artistiques porteurs du hiéroglyphe dans l'esthétique du tableau dans le théâtre de Diderot, sont porteuses d'un mystère et permettent une ouverture sur les sensations. Ces fabriques historiques ont aussi le pouvoir d'éduquer en rappelant la mémoire et les erreurs des civilisations déchues. Dans *L'obélisque* d'Hubert Robert, les motifs de l'obélisque, de la pyramide et des morceaux de pierre suggèrent une réflexion sur l'histoire et les ruines qu'elle engendre et qu'elle lègue aux générations futures. C'est pourquoi dans ce chapitre, nous aborderons le thème de l'histoire et du patrimoine.

Le dynamisme caractérisant la transformation des éléments à travers le temps est perceptible dans le traitement de plusieurs motifs comme la dégradation des monuments historiques des civilisations passées, la ronde des jeunes filles et les musiciens jouant de leur instrument. Cette illustration du temps, à travers ses effets sur les éléments de la nature, touche autant le spectateur du tableau que le visiteur du jardin. Les fabriques historiques évoquées par les ruines éveillent la mémoire du spectateur sur les événements marquants de l'histoire de l'humanité.<sup>1</sup> Les motifs (musiciens, fabriques historiques, fête, lavandière, enfants et archéologues) dans *L'obélisque* pourraient-ils témoigner d'une philosophie de l'histoire, d'une leçon d'éducation dont le législateur serait détenteur ? D'abord,

---

<sup>1</sup> Michel Baridon, « Jardins », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 717.



nous traiterons des musiciens et de la mémoire historique qu'ils évoquent avec leur pièce musicale. Nous aborderons également les fabriques historiques dont les ruines qui manifestent un souci du peintre de conserver le patrimoine et la fête qui rappelle celle organisée au moment de l'arrivée des chefs d'œuvre pillés en Italie au Louvre en 1798. Finalement, nous terminerons sur le thème de l'éducation soulevé par les motifs de la lavandière et de ses enfants et des archéologues.

#### 4.1 Les musiciens et la mémoire du temps

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, des théories naquirent sur les origines primitives de la musique, sur la définition de la géométrie devant la régir et sur l'organisation harmonieuse, à la manière d'un jardin, qu'elle suggérait. Parmi ces théoriciens, se trouvent Diderot, Rousseau et Rameau. Hubert Robert, franc-maçon appartenant à trois loges où la musique était prédominante en tant que symbole, tenta de comprendre la musique des Anciens. D'après notre analyse, les musiciens de *L'obélisque* sont des personnages participant à une histoire dans laquelle le peintre suggère une réflexion sur les effets qu'une pièce musicale peut avoir sur le monde et sur un équilibre bouleversé par les révolutions et l'effondrement des régimes politiques. Les musiciens jouent en quelque sorte le rôle de conciliateurs entre le passé et le présent, entre les civilisations disparues, celles de la Modernité et celles à venir et, bien évidemment, entre les peuples d'Orient et d'Occident. Ils agissent sur l'ordre du législateur de façon à rétablir l'harmonie. Leur présence rappelle l'idée que la pièce musicale participait à un imaginaire du temps où celui-ci s'arrête. La pièce musicale était détentrice d'une mémoire ayant la forme d'un jardin.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Claude Jamain, *L'imaginaire de la musique au Siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 249.



Le tableau fut réalisé à un moment où la critique musicale se trouvait dans une période transitoire vers la Modernité, où ses théories étaient remises en question par les Lumières. La musique procurant du plaisir et étant harmonieuse au XVII<sup>e</sup> siècle, devint la cause de nombreux débats dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, car le plaisir, d'après les théories classiques, était la reconnaissance de l'harmonie. La musique était indissociablement liée à la vertu et à la beauté, selon la nature. Le problème survint lorsque l'harmonie n'était plus exclusivement associée à la géométrie régissant la beauté.<sup>3</sup> Les discours étaient contradictoires et ambigus.

Après 1725, la musique n'était plus une construction solide mais un « objet perdu » et mystérieux tout comme les vestiges de l'histoire. Toutes ces théories sur la musique, la nostalgie et les jardins pittoresques circulaient dans les loges maçonniques et les salons fréquentés par le peintre Robert.

#### *4.1.1 La pièce musicale et le jardin du passé*

Dans ce contexte naquit l'idée que la pièce musicale était porteuse d'un imaginaire du temps. Écouter une pièce musicale permettait à l'auditeur de capter le temps dans une cellule constituée de sons harmoniques.<sup>4</sup> La représentation du temps musical se rapportait à une conception spatiale. La musique favorisait l'invention d'une histoire dont la frontière était un jardin ou un tableau.

Selon nous, les musiciens dans l'allégorie d'Hubert Robert permettent aux spectateurs de s'inventer une histoire et de méditer sur le temps. La pièce musicale saisit la mémoire des civilisations anciennes. Cette mémoire dévoile une conscience se prolongeant dans le temps. Elle accorde à l'auditeur la possibilité de créer des scénarios, des scènes, de raconter des actions avec pour cadre la musique

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 248.

harmonieuse. Teintée du sentiment de la nature, elle ne propose pas une uniformité dans sa composition et dans les émotions qu'elle porte. Elle tente d'unir et d'accorder les contraires, la douleur et la jouissance, l'angoisse et l'espoir, la tristesse et le bonheur, le passé et l'avenir : « On sait que la découverte d'une telle musique est contemporaine de l'écriture diderotienne du rêve, du délire, de la contradiction, et aussi des phénomènes "fugitifs, momentanés et subtils" dans l'article "Théosophes". »<sup>5</sup> Cette musique propose une nouvelle conception du monde et une conception de l'extension dans le temps : « [...] la perception dépasse l'instant présent, et hors le contrôle de la raison, devient immense. Car la mémoire se construit hors du château de la raison. Cette cire molle qui apparaît dans les *Eléments de physiologie* a la géographie d'un jardin qui n'est plus reflet du château [...] »<sup>6</sup> Les musiciens titillent l'imagination du spectateur. Ils sont porteurs d'une musique ambiguë, d'un sentiment mélancolique à l'égard du passé et d'un espoir pour le futur.

## 4.2 Les fabriques historiques

Pour les francs-maçons, l'art est une condition nécessaire au progrès de l'être humain car il permet à l'homme de s'élever à un niveau supérieur lui donnant accès aux émotions les plus nobles.<sup>7</sup> Par le biais de l'art, le franc-maçon tendait vers l'Orient, lieu de toute sagesse et espace sacré. Cette quête explique pourquoi des propriétaires privés intégraient des fabriques historiques à leur jardin. Ces fabriques, comme les pyramides, les obélisques, les temples, les tombeaux et autres morceaux d'architecture, évoquaient les grandes réalisations artistiques du passé.

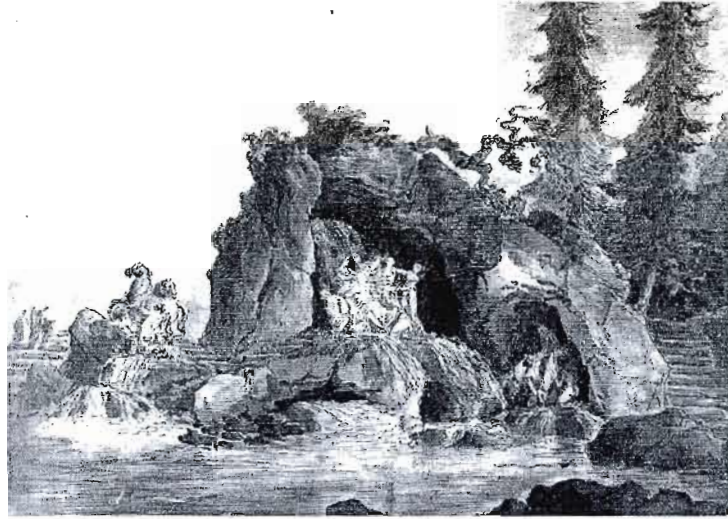
---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>7</sup> Daniel Ligou, « Art », *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 76.

L'idée que la nature devait être poétisée par l'art mais que l'art devait se faire discret, bien s'harmoniser avec la nature, était au goût du jour au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le recours à

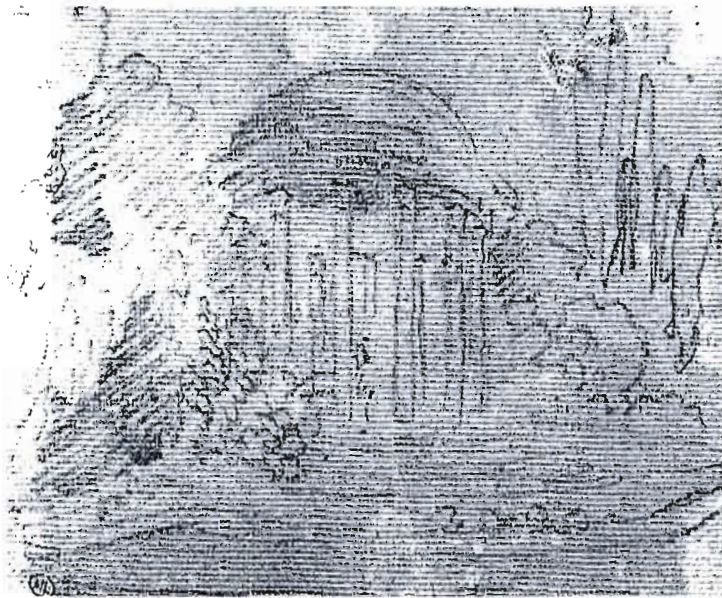


ill.16

l'art suscitait le sentiment de la nature :

« L'homme, tourmenté de son désœuvrement, écrit Claude-Henri Watelet (1718-1786), demande aux objets dont il est entouré des impressions qui manquent trop souvent à son âme languissante. »<sup>8</sup> Ce

sont ces idées qui avaient amené Watelet à inclure des fabriques historiques dans son jardin du Moulin Joli.



ill. 17

Hubert Robert connu Watelet lors de son séjour à Rome et

réalisa des croquis de son parc du Moulin Joli : « Elles [représentations du Moulin

<sup>8</sup> Louis Hauteceur, *Les jardins des dieux et des hommes*, Paris, Hachette, 1959, p. 182.



Joli] prouvent, s'il en était besoin, les relations amicales qui existaient entre le peintre et l'amateur. L'un comme l'autre, on le sait, avaient d'ailleurs le sens de l'amitié et de la fidélité. »<sup>9</sup> Marie-Antoinette demanda à Richard Mique (1728-1794), son architecte, et à Robert des croquis pour son jardin du Petit Trianon (ill. 17) afin d'y créer

des fabriques  
historiques lui  
permettant de se  
rapprocher du  
sentiment de la  
nature. Grottes,  
temple, maison du  
seigneur, étables,  
poulailler, grange,  
laiterie, moulin et  
boulangerie vinrent



ill. 18

donc agrémenter les sentiers du jardin (ill. 16).<sup>10</sup> L'objectif de ces fabriques historiques était de concevoir un poème naturel et sentimental incitant l'homme à philosopher sur le passé de l'humanité. Pour le poète et franc-maçon Delilles, le jardin devait être un vaste tableau variant selon le point de vue du spectateur. Tout comme un décor de théâtre, le jardin se transformait au fur et à mesure du récit, de l'histoire. D'ailleurs, la fascination pour l'Antiquité, à laquelle contribuait Robert par ses dessins et peintures servait au développement de ces fabriques : « La mode grecque, qui sévissait depuis 1750, les traductions de l'Anthologie, les sujets traités par les peintres, Robert et tant d'autres, les gravures de Piranèse, la publication des Antiquités d'Herculanum favorisèrent la construction de ces fabriques. »<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Jean de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, Paris, Hercher, 1996, p. 92.

<sup>10</sup> L. Hauteceur, *op. cit.*, *Les jardins des dieux et des hommes*, p. 183.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 186.

Le peintre utilisa sa connaissance des vestiges antiques dans la représentation des fabriques historiques comme le sphinx, l'obélisque brisé, les morceaux d'architecture et les pyramides. Ces fabriques historiques empreintes de mystère permettent par leur seule présence la création de récits imaginaires et favorisent les méditations sur l'histoire et le visage de l'obélisque joue un rôle primordial dans l'histoire que veut nous raconter Robert, celle du législateur.

#### 4.2.1 *La ruine*

Parmi les fabriques historiques, les ruines étaient les plus représentées. Elles s'accordaient parfaitement avec la nouvelle sensibilité développée par les Anglais Gilpin, Price et Burke et plus tard, en France, avec les théories de Rousseau et de Diderot. La ruine illustre un fragment du passé et nourrit l'imagination du promeneur ou du spectateur, l'incitant à terminer l'objet de son imagination par une série d'associations d'idées et de traditions qu'il allait chercher dans ses connaissances et ses expériences personnelles. L'époque des Lumières et, plus particulièrement, les francs-maçons au XVIII<sup>e</sup> siècle s'intéressaient à ces histoires individuelles que faisait naître la présence des ruines. Surnommé « Robert des ruines », le peintre s'inscrivait dans une tradition picturale née à la Renaissance et associée aux notions de temps et de mort. Dès 1764, des ruines et des tombeaux étaient illustrés dans l'un des albums de dessins *Soirées romaines* de Robert.<sup>12</sup> Avec la Révolution, l'iconographie des ruines ne cessa de croître et devint révélatrice des sentiments d'angoisse, de tristesse et d'ambiguïté ressentis par les artistes. Diderot, analyste des ruines de Robert, partagea ce qu'elles lui inspiraient : « Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'un palais, et nous revenons sur nous-mêmes. Nous anticipons sur les ravages du temps, et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. À l'instant, la solitude et le

---

<sup>12</sup> Philippe Junod, « Ruines », *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 1100.

silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus ; et voilà la première ligne de la poétique des ruines. »<sup>13</sup>

Dans son tableau, le peintre montre la préoccupation qu'il a face au temps, à la mort et à la destruction des arts, mécanismes allant de pair avec l'effondrement des civilisations en quête du pouvoir politique. Il anticipe le futur. Les ruines racontent l'histoire de l'humanité et mettent en évidence que toutes les civilisations, malgré leur grandeur et leur richesse, sont vouées à leur perte. L'apogée d'une civilisation ne demeure qu'une question de temps et de mode. Lorsqu'elle atteint le sommet de son pouvoir, il s'accompagne d'insatisfactions venues de toute part, de guerres, de conflits, d'oppositions et de barbaries. Les arts et ce qu'il en reste au fil de l'histoire sont des témoignages des heures glorieuses des civilisations déchues : « Les empires ; ils passent successivement de l'enfance à la barbarie et retournent peu à peu au point d'où ils étaient partis. »<sup>14</sup> Dans le tableau, les jeunes filles vêtues dans un style antique, détentrices de ceintures aux couleurs de la République, suggèrent que la France, la République française, fera partie elle aussi de ces grandes civilisations déchues. Ces jeunes filles célébrant la nouvelle ère s'inscrivent déjà dans le passé par leur costume et le décor constitué de ruines dans lequel elles sont présentées.

Hubert Robert croit que l'homme se promène de ruines en ruines. Cette conception de l'histoire illustrée par les fabriques, était née d'une réflexion sur le temps engendrée par la Révolution française. Parmi ceux ayant partagé leurs pensées sur les ruines et l'histoire mentionnons Chateaubriand et Volney qui publièrent des ouvrages seulement quelques années avant la conception de *L'obélisque*. En 1791, Chateaubriand publia son *Essai historique sur les révolutions* où il s'attardait à la question des régimes d'historicité. La même année, Volney faisait paraître *Les ruines ou Méditations sur les révolutions des empires*. Volney avait voyagé pendant deux ans en Égypte et en Syrie et partage

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 1100.

dans son ouvrage ses réflexions sur les ruines et le despotisme.<sup>15</sup> Son livre s'ouvre d'ailleurs sur une question concernant les ruines : « Pourquoi tant de villes, autrefois si opulentes, ne sont-elles plus qu'"abandon" et "solitude" ? "D'où viennent de si funestes révolutions ?" »<sup>16</sup> Volney disait que le Génie des ruines naissait lorsqu'un individu saisisait les leçons dont elles étaient porteuses. Les calamités dont elles étaient témoins étaient le fruit de l'homme et non celles des dieux. C'est l'amour de soi et du pouvoir qui menait l'homme à l'ignorance et à ne pas considérer les erreurs commises par les civilisations d'autrefois. Pourquoi l'homme n'apprenait-il guère de ses erreurs ? Il pensait traverser l'existence en s'améliorant, en concevant des chefs d'œuvre et, pourtant, sa soif du pouvoir le menait toujours à leur destruction. *Les ruines ou Méditations sur les révolutions des empires* fut rédigé dans la tourmente des années pré-révolutionnaires : le discours de l'auteur était donc intimement lié à l'actualité. La réflexion de Volney était intimement liée à l'actualité.<sup>17</sup> Il était à l'affût des contradictions du peuple face à la Monarchie qui annonçait de grandes transformations dans la société française. L'idée du livre était en quelque sorte d'indiquer qu'il pouvait se produire la même chose en France, ce qui entraînerait la constitution de nouvelles ruines : « Volney ne s'attarde pas à chercher à concilier répétition et progrès, ni à réécrire l'histoire à sa lumière. Il est trop tôt et son objectif n'est pas celui-là. Le futur n'éclaire pas encore le passé. Si bien qu'on demeure avec le seul schéma de l'*historia magistra*, mais l'ouverture de l'ère nouvelle va en suspendre l'usage. Bientôt, il en critiquera les abus et les mauvais usages. »<sup>18</sup> Robert fréquentait les mêmes salons que Volney, dont celui de Madame Helvétius, femme du fondateur de la loge des Neuf Sœurs et s'inspirait de ses méditations sur le passé, les ruines et l'histoire. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Robert fut nommé garde du Museum, le 26 novembre 1784, par le comte d'Angiviller. L'artiste avait une

---

<sup>14</sup> Edouard Pommier, « La théorie des arts », dans *Aux armes & aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1989, p. 191.

<sup>15</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 101.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 103.

collection personnelle et il se préoccupait des questions patrimoniales qu'il traitait à travers ses tableaux : « La nomination d'Hubert Robert, en juin 1784, est liée à la volonté de fonder un musée. Le titre même qui lui est attribué ne laisse pas place au doute. En 1777, il avait été garde des Tableaux du roi, cette fois il est responsable du Museum. »<sup>19</sup>

### 4.3 Le musée républicain et la fête

Une autre hypothèse concernant le tableau de Robert est que celui-ci évoque la grande fête du 9 Thermidor organisée par Bonaparte pour célébrer l'entrée en terre française des chefs d'œuvre pillés en Italie, en 1798. La fête des arts coïncidait ainsi avec la commémoration de la chute de Robespierre qui avait eu lieu le 9 thermidor an II (27 juillet 1794). Au cœur de la Révolution, la notion de patrimoine était un sujet d'actualité engendrant des débats enflammés à cause de l'effondrement de la Monarchie française et de la « crise de l'ordre du temps ». <sup>20</sup> Cette fête organisée par Bonaparte venait mettre un terme à des années de Terreur. Les chefs d'œuvre arrivaient d'Italie comme un cadeau confirmant la grandeur de la France qui devrait désormais veiller sur eux. La France pouvait maintenant se tourner vers un avenir meilleur où tous les possibles étaient envisageables.

En 1796, Quatremère de Quincy, franc-maçon, faisait paraître *Lettres sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, ou *Lettres à Miranda*, nom du général à qui les lettres étaient destinées. Dans ces lettres, Quatremère expliquait son désaccord absolu avec le pillage des œuvres d'art ordonné par le Directoire. Selon lui, les arts et les sciences formaient une république en Europe. Vouloir les sortir de l'Italie et de les transporter en France était un crime contre la raison, l'instruction et l'amélioration de l'espèce humaine.<sup>21</sup> Quatremère invoquait les Lumières et leurs idéaux pour soutenir son propos mais aussi Cicéron, disant que

<sup>19</sup> Jean de Cayeux, *Hubert Robert*, Paris, Fayard, p. 255.

<sup>20</sup> F. Hartog, *op. cit.*, *Régimes d'historicité*, p. 185.



les statues grecques perdaient leur valeur à Rome et que c'était en Grèce qu'elles retrouvaient toute leur splendeur.<sup>22</sup> Au sujet de Rome, Quatremère invoquait l'étude de Winckelmann ayant analysé l'Antiquité et ses vestiges dans son étude. Sans cette « ville musée », son projet n'aurait jamais pu se concrétiser et c'était pour cette raison que Quatremère vouait un culte à Nicolas V voulant que Rome redevienne celle de l'Antiquité avec tous ses édifices : « On est là dans l'interprétation de la *restitutio* ou de la *renovatio* comme seule restauration des monuments antiques pour eux-mêmes. »<sup>23</sup>

Dans le tableau que symbolisent les ruines ? Elles révèlent l'attachement exceptionnel que leur porte Hubert Robert préoccupé par le temps : « [...] notre homme est aussi hanté par l'image de la mort. [...] Robert sait, il sent d'abord que lui et les siens sont condamnés. »<sup>24</sup> Il faut se questionner sur la position du peintre par rapport à la saisie des chefs d'œuvre romains par le Directoire. L'ambiguïté caractérisant son travail, ses fréquentations politiques et maçonniques resurgissent. Les allégeances maçonniques de l'artiste, très proche de la philosophie des Lumières, laisse croire que le peintre tout comme son frère maçon Quatremère était en faveur d'une Rome détentrice des trésors de l'Antiquité. Les chefs d'œuvre ne devaient pas faire l'objet d'un déplacement vers la capitale française. Son poste de garde au Museum laisse cependant croire le contraire. Pour accéder à une telle fonction, il devait adhérer à l'idée de libérer les arts du passé en les intégrant dans son pays. Il est important d'identifier exactement la position adoptée par le peintre à ce sujet même s'il y jouait un rôle déterminant en tant que conservateur des chefs d'œuvre de l'histoire.

Durant la Révolution, l'idée émerge que la France avait une dette à l'égard des arts, de la philosophie et des sciences du passé. Ceux-ci étaient désormais perçus comme des créanciers, auxquels la Révolution devait restituer ce qu'ils

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>24</sup> J. Cayeux, *op. cit.*, Hubert Robert, p. 334.

avaient mis en place pour parvenir à sa réalisation.<sup>25</sup> La France accomplissait son devoir de dette en transmettant aux générations futures l'héritage des Anciens. Le temps était perçu comme le « propriétaire » des chefs d'œuvre du passé : « Il devient le grand acteur de l'histoire. L'héritage, cette fois, était "précédé d'un testament" qui obligeait : [...] le despotisme a laissé à la France régénérée un vaste héritage : "Il lui a restitué, pour les siècles et pour l'univers, l'immense dépôt de toutes les connaissances humaines." »<sup>26</sup> Le moyen de transmettre l'héritage aux générations futures était de créer un musée des monuments français. Robert se sentait peut-être investi d'une mission, celle d'être le meilleur conservateur des chefs d'œuvre du passé, lui qui les avait tant représentés et étudiés. Dans *L'obélisque*, les jeunes filles, entourées des ruines égyptiennes, pourraient donc célébrer de façon hypothétique l'arrivée des chefs d'œuvre de l'Antiquité en France. Et celui qui veille à les conserver est le législateur Osiris-Antinoüs.

#### 4.3.1 *Le patrimoine*

Dès sa jeunesse, Hubert Robert s'intéresse au patrimoine et, plus particulièrement, aux ruines. Au moment de son arrivée à l'Académie de France à Rome, plusieurs enjeux sont à considérer dans son apprentissage sur les plans culturel et artistique. D'abord, la découverte par les archéologues des villes d'Herculanum et de Pompéi et, ensuite le développement d'ensembles architecturaux contemporains. Parmi ces derniers projets, on retrouve la construction de la villa du cardinal Valenti Gonzaga, à la *Porta Pia* amorcée en 1749, la villa du cardinal Albani se terminant en 1761 et la fontaine de Trévi s'achevant en 1762.<sup>27</sup> Au fil de sa carrière, à cause de son voyage à Rome, à ses fréquentations des loges franc-maçoniques, des cercles éclectiques et de la Monarchie et dû aux postes qu'il occupa, Robert eut l'occasion de « s'éduquer à travers des collections prestigieuses », des ventes aux enchères et des collections

<sup>25</sup> F. Hartog, *op. cit.*, *Régimes d'historicité*, p. 189.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 189.

royales.<sup>28</sup> Robert se conscientisait à l'égard du patrimoine historique au contact des chefs-d'œuvre. Son intérêt et son souci pour les monuments est manifeste dans ses

nombreux  
*capriccio* où il  
unit les plus  
beaux et les  
plus grands  
monuments  
d'Europe par  
exemple, dans

*Une partie des*

*principaux*  
*édifices de*  
*Paris* daté de  
1788 (ill. 19) et  
dans *Les*  
*Monuments de*  
*Rome* daté de  
1788 (ill. 20).

D'ailleurs, le 20  
décembre 1797,

Robert était

présent lors du repas offert à Bonaparte et son armée revenant tout juste d'Italie et rapportant les trésors de la Rome antique qui allaient enrichir la collection du Musée du Louvre.<sup>29</sup> Des peintures réalisées par Robert montrent la Grande Galerie du Louvre telle qu'elle fut préparée pour ce banquet en l'honneur de Bonaparte et l'année suivante, le peintre réalisa des tableaux de la Grande Galerie



ill. 19



ill. 20

<sup>27</sup> J. Cayeux, *op. cit.*, Hubert Robert, p. 34.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 260.

du Louvre en ruine daté de 1798 (ill. 24). Selon nous, la fête au cœur du tableau *L'obélisque* doit être mise en rapport avec la célébration de l'arrivée des chefs d'œuvre d'Italie quelques mois plus tard, le 9 thermidor an II (27 juillet 1794), puisque les morceaux d'architecture, le sphinx, l'obélisque brisé avec le visage d'Osiris-Antinoüs et les pyramides rappellent que les musées romains conservaient des chefs d'œuvre de l'Égypte antique. L'Égypte et la question du patrimoine étaient l'objet d'observations par Condorcet qui, suite aux théories d'Antoine-Boullanger sur la destruction des civilisations et des déluges, était convaincu qu'il fallait transmettre aux générations futures, à l'image des Égyptiens avec leurs hiéroglyphes porteurs de leçons sur l'histoire, des monuments en forme de tables du savoir actuel.<sup>30</sup> Les générations futures pourraient ainsi éviter de reproduire les erreurs de leurs prédécesseurs et prévenir la destruction de civilisations. Cette idée de transmettre des tables du savoir met en évidence la volonté de conservation des arts et des monuments du passé dont les Français se sentaient responsables.<sup>31</sup> Cette préoccupation liée au patrimoine était porteuse de deux perspectives. D'un côté, les Français devaient s'approprier un héritage du passé et de l'autre, un souvenir à léguer aux générations à venir. L'arrivée au Musée du Louvre des chefs d'œuvre d'Italie en décembre 1797 et la fête organisée en leur honneur en juillet 1798 engendrèrent les débats sur le patrimoine. Les monuments en ruine et les fabriques historiques observés dans plusieurs jardins et tableaux témoignaient d'un intérêt pour le patrimoine et de son ambiguïté. *L'obélisque* en est un très bon exemple.

Le tableau interroge le spectateur sur la question du patrimoine et sur la position adoptée par l'artiste à son égard. La représentation des héritages culturels, sous la Révolution française, est porteuse d'une ambiguïté car elle suggère deux perspectives, l'une proposant un passé insignifiant dont il faut se départir et l'autre, celle d'un passé exemplaire, celui de l'Antiquité, où les

---

<sup>30</sup> Dominique Poulot, *op. cit.*, *Musée, nation et patrimoine 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997, p. 14.

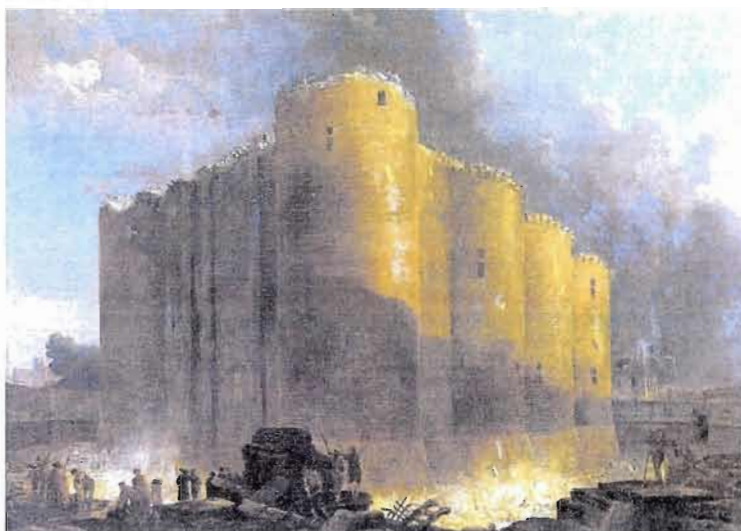
<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 15.



hommes étaient  
purs et dont le  
souvenir permet  
une  
régénération.<sup>32</sup>

Cette seconde  
définition du  
patrimoine  
répond à un désir  
pédagogique :

« [...] celui de  
donner à voir la



ill. 21

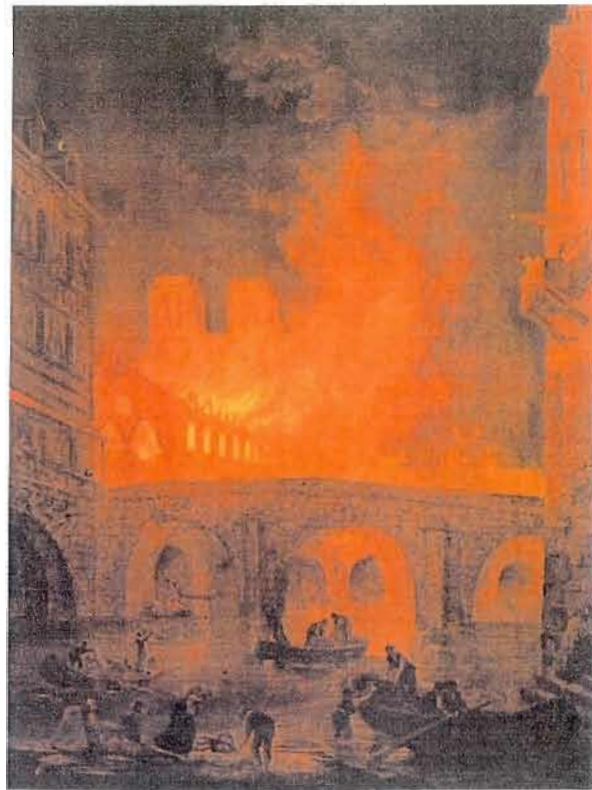
vérité enfin intelligible du passé. Mais elle revêt simultanément une dimension quasi eschatologique, car l'héritage ainsi construit fait lui-même figure de monument : il en appelle à l'avenir pour trouver confirmation de son triomphe. »<sup>33</sup>

Robert, dans son allégorie, vacille entre les deux perspectives. Au centre, ce qui suscite l'intérêt du spectateur est l'obélisque brisé. Pourquoi cet obélisque est-il brisé ? Est-ce une référence à l'effondrement de la monarchie française ? Robert, avec son obélisque brisé, tente-t-il d'inscrire la tradition monarchique française parmi les grandes traditions civilisatrices disparues de l'Antiquité comme celles de l'Égypte ? Robert, en proposant une carmagnole de jeunes filles autour de l'obélisque, considère-t-il le passé de la France comme étant assez insignifiant pour oublier les erreurs et détruire les monuments lui étant associés ? Étant donné son intérêt pour le patrimoine, Robert n'était en faveur de la destruction des monuments de l'Ancien Régime, d'autant plus qu'il avait fréquenté intimement la reine Marie-Antoinette et le roi Louis XVI. Le peintre semble s'intéresser aux ruines avant tout à titre de témoins de l'histoire et ce, peu importe le fait qu'un monument soit associé à un régime politique ou à un autre.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 17.

Au Salon de 1789, lorsqu'il présenta son tableau *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition* (ill. 21), plusieurs critiques lui reprochèrent d'avoir fait preuve de neutralité dans la représentation de ce symbole lié à la Monarchie.<sup>34</sup> Le peintre est fasciné par les effets du temps sur les monuments que ce soit par les catastrophes naturelles, qu'il illustre à de nombreuses reprises, ou par la force de l'homme et son



ill. 22

pouvoir de destruction : « Par un effet saisissant de perspective, il donne une grandeur démesurée aux tours imposantes, rongées sur leurs crêtes par l'armée des ouvriers; les débris sont projetés dans les fossés, provoquant un nuage de poussière : c'est le spectacle du travail du temps et de l'histoire, avec l'homme comme simple agent de la nature qui tôt ou tard défait les constructions les plus orgueilleuses. »<sup>35</sup> Robert représente des monuments en ruines et aussi des catastrophes naturelles pour la postérité. Il est soucieux que les générations futures connaissent les monuments et les événements marquants de son époque. C'est dans cette perspective qu'il a réalisé des tableaux comme *L'incendie de l'Hôtel Dieu à Paris* daté de 1773 (ill. 22) et *L'incendie de l'Opéra au Palais-Royal vu d'une croisée du Louvre* daté de 1781 (ill. 23). Nous voyons par ces représentations que Robert tente de rendre l'impact des catastrophes sur les monuments :

<sup>34</sup> Philippe Bordes, « L'art et le politique », *Aux armes & aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1989, p. 108.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 108.

Robert en fait un thème d'actualité et se prétend le chroniqueur des grands drames urbains [...] Chez Robert la scène est médiatisée, relayée par un ou plusieurs groupes de spectateurs; elle est mise à distance, cadrée par une architecture intermédiaire qui la maintient dans un lointain, comme pour illustrer cette autre phrase de Burke : « La passion de la terreur produit toujours le délice quand elle ne presse pas de trop près. »<sup>36</sup>



ill. 23

La représentation de la *Grande Galerie du Louvre* (1798) en ruine est une autre manifestation de l'intérêt de Robert pour la préservation des arts et des monuments. Dans cette peinture,

Robert anticipe la destruction des arts et du Musée du Louvre dans le futur (ill. 24). Par rapport aux tableaux que nous venons d'aborder, le tableau *L'obélisque* est une allégorie historique teintée d'une observation personnelle de l'artiste sur les événements contemporains. Cette allégorie propose une philosophie où il doit y avoir une transmission des arts et du patrimoine aux générations à venir. Les jeunes filles, qui d'après notre hypothèse, sont associées aux muses porteuses des arts libéraux incarnent un espoir. Puisque les arts permettent une filiation entre les civilisations, le moyen de protéger et de maintenir ce lien est de conserver les arts dans un musée. C'est pourquoi les jeunes filles du tableau célèbrent l'arrivée des chefs d'œuvre antiques au Musée du Louvre à Paris, le 9 thermidor an VI (27 juillet 1798).

<sup>36</sup> J. Clay, *op. cit.*, *Le romantisme*, p. 221.



Cette conscience d'Hubert Robert à l'égard du patrimoine lui vient du fondateur de la loge des Neuf Sœurs, Lalande. Lalande avait publié un ouvrage intitulé *Voyage d'un Français en Italie fait dans les années 1765 et 1766* où il explique la responsabilité de tous à l'égard des chefs d'œuvre de l'humanité :

« L'entretien de ces monuments, et le respect qu'on leur doit », y lit-on, « n'est point une chose de préjugé, de convention, ou même d'intérêt : la Philosophie et la Politique doivent nous porter à conserver les monuments des hommes illustres, comme un germe pour en produire d'autres : on doit d'ailleurs perpétuer le souvenir des Empires qui ont occupé la terre, et dont les progrès et la chute sont une leçon pour nous ».<sup>37</sup>

Lalande se trouvait à Rome en 1765, au moment où Robert était pensionnaire à l'Académie (1755-1766). On peut donc supposer qu'ils se connaissaient. Les

chefs d'œuvre  
arrivés d'Italie et  
célébrés à Paris en  
1798, l'année de la  
réalisation du  
tableau *L'obélisque*,  
étaient désormais  
accessibles au  
public au Musée du  
Louvre. Avec la  
naissance du musée,  
les républicains  
étaient en rupture



ill. 24

avec la monarchie qui conservait ses collections pour elle seule.<sup>38</sup> Les collections désormais présentées au peuple incarnaient une « promesse de jouissance ».<sup>39</sup> Le musée républicain avait une vocation pédagogique et éducative permettant à tout individu de s'instruire. Les jeunes filles munies de ceintures aux couleurs de la

<sup>37</sup> D. Poulot, *Musée, nation et patrimoine 1789-1815*, p. 43.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 26.



République pourraient également célébrer la libération des arts des collections de l'Ancien Régime. Les arts ont maintenant une vocation universelle, celle d'éduquer et de transmettre des valeurs et des leçons des civilisations déchues. Cette idée d'éduquer à travers des chefs-d'œuvre antiques que l'on conserve dans les musées peut être mise en relation avec le rôle d'éducateur que joue le législateur au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans l'imaginaire collectif, le modèle du législateur est intimement lié à l'éducateur et ce particulièrement dans les théories de Rousseau notamment dans le *Contrat social* et dans l'*Émile*.<sup>40</sup> Pour le législateur, le moyen d'éduquer passe par la conservation des chefs d'œuvre du passé qui sont porteurs de leçons sur l'histoire. Les monuments en ruines, comme le sphinx, l'obélisque et les pyramides du tableau, permettent de communiquer une mémoire. Ils sont des symboles détenteurs de mystères qui précèdent le langage parlé et qui ont le pouvoir d'éduquer.



ill. 25

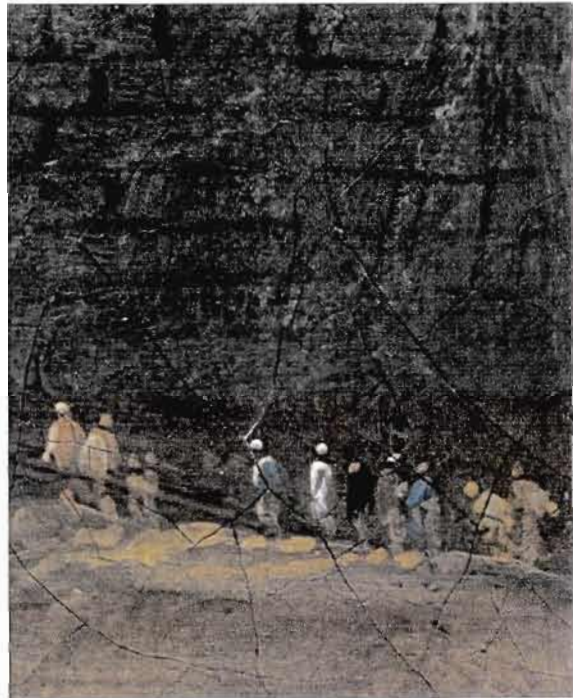
#### 4.4 La lavandière, les enfants et les archéologues. Métaphore de l'éducation

Au premier plan de *L'obélisque*, du côté gauche, une femme et des enfants vêtus des couleurs du tricolore orientent leurs bras vers la partie de l'obélisque disposée sur le sol (ill. 25). Ces personnages semblent curieux face à la présence

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>40</sup> Jean-Louis Quantin, « Le mythe du législateur au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières 1680-1820*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 155.

des ruines comme s'ils venaient de découvrir un objet inconnu et mystérieux. Ils sont fascinés et, à travers elles, ils font la connaissance des civilisations disparues. Et un peu plus loin, deux autres personnages vêtus dans un style antique avec des drapés, l'un de couleur verte et l'autre de couleur rouge, contemplant le sphinx et s'interrogent peut-être sur les raisons expliquant sa division en deux morceaux. Les deux personnages semblent discuter à son sujet et sur sa signification. Un autre personnage est grimpé sur la partie arrière du sphinx, il est vêtu dans un style oriental en brun et gris et porte un turban brun. Tout en prenant la pose du sphinx, ce personnage semble se reposer. Au loin, une masse de personnages avance vers les pyramides comme si elle venait assister à un événement majeur.



ill. 26

La présence de tous ces personnages dans le tableau montre l'engouement et la curiosité que provoquent les fabriques historiques auprès des hommes et cela permet

de montrer l'importance de la conservation des chefs d'œuvre du passé. Leur présence souligne la nécessité de protéger le patrimoine pour éduquer et former de bons citoyens. Les hommes nouveaux nés de la Révolution française éviteront ainsi de reproduire, au contact des vestiges anciens, les mêmes erreurs que les civilisations passées. Les ruines sont porteuses de mémoire et de leçons sur l'histoire et la philosophie. Le législateur, en tant que transmetteur de ces leçons permet aux hommes d'être mieux éclairés et d'ainsi parvenir à une plus grande sagesse. Dans un texte intitulé « Émile entre l'enfant de la nature et le citoyen », Jean-Pascal Le Goff rappelle que Rousseau croyait qu'il fallait nourrir la curiosité

d'un enfant en l'incitant à découvrir ce qui est à sa portée<sup>41</sup> et dans le tableau, la lavandière et ses enfants sont en quelque sorte une métaphore de cet enseignement. La lavandière incite les enfants à découvrir leur environnement composé de ruines. Également, les deux personnages vêtus de drapé antique à proximité du sphinx que l'on considère comme des archéologues interviennent à titre d'éducateurs tandis que celui qui prend la pose du sphinx sur ce dernier semble curieux de l'objet comme les lavandières. Suite à leur observation du sphinx par exemple, les archéologues pourront transmettre leur connaissance à divers publics et ainsi les éduquer.

Nous pouvons maintenant revenir à la question que nous nous sommes posée au départ. Est-ce que les musiciens, les fabriques historiques, la fête, la lavandière et ses enfants et les archéologues dans le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* témoignent d'une philosophie de l'histoire, d'une leçon d'éducation dont le législateur serait détenteur ? Nous avons exploré les trois thèmes suivants : les musiciens et la mémoire du temps, les fabriques historiques et la ruine et finalement, la question du patrimoine. L'élément permettant de tisser un lien entre ces derniers est la mémoire. Les musiciens avec leur pièce musicale interviennent dans le tableau comme les détenteurs de la mémoire collective des civilisations passées. Ils permettent au temps de s'arrêter et suggèrent aux spectateurs de méditer un instant sur le passé. Les fabriques historiques et les ruines comme les morceaux d'architecture, l'obélisque brisé, le sphinx et les pyramides interviennent à ce même titre dans le paysage pittoresque de Robert. Ils suscitent une réflexion sur l'histoire et les réalisations artistiques. Les arts des Anciens ont des leçons à transmettre aux générations du futur et le moyen par lequel cet objectif peut être atteint est en les conservant dans un musée comme le Musée du Louvre.

---

<sup>41</sup> Jean-Pascal Le Goff, « Émile entre l'enfant de nature et le citoyen », *Primitivisme et mythes des origines de la France des Lumières 1680-1820*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 168.

À ce titre, Robert a joué un grand rôle dans la conservation de la mémoire et du patrimoine en représentant les événements marquants de son époque, les destructions de monuments, les ruines antiques et par les fonctions qu'il occupa à titre de Garde du Museum. De plus, en 1798, l'année de l'arrivée des chefs d'œuvre d'Italie à Paris et de la réalisation de son tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque*, il est conservateur au Musée du Louvre. Tout bien considéré, Robert propose bel et bien une philosophie de l'histoire et cela est dû au thème prédominant de la mémoire qu'il illustre par la représentation des musiciens et des monuments en ruine. Et celui qui dicte les leçons de cette philosophie c'est le législateur Osiris-Antinoüs au cœur du tableau.

## CONCLUSION

Après nous être attardée aux thèmes de l'Orient, de la mise en scène théâtrale et de l'histoire et avoir analysé les motifs de *L'obélisque*, nous pouvons l'interpréter à partir de la notion de législateur qui peut être liée à chacun d'entre eux. Cette figure du législateur permet en outre d'expliquer l'ambiguïté du tableau, l'ouverture sur de nombreuses interprétations causée par l'emprunt des motifs aux Anciens, eux-mêmes actualisés par la fête révolutionnaire et associés à la philosophie des francs-maçons et des Lumières. Tous les motifs présents sont porteurs d'un mystère parce qu'ils permettent une association d'idées et de traditions ; conséquemment, ils favorisent une dialectique, une ouverture, et ce, de façon à éviter les dogmes associés à la Monarchie, à ses institutions et au culte catholique. Dans le but de parvenir à une plus grande sagesse et de rétablir l'ordre et l'harmonie, l'assemblage des motifs du tableau cultive une ouverture correspondant aux valeurs de tolérance, de liberté et de fraternité. Par conséquent, le législateur permet de résoudre la composition hétéroclite du tableau.

Suite à cette analyse, nous pouvons nous interroger sur les raisons qui motivent Hubert Robert à représenter une fête où est invoquée une nouvelle sacralité philosophique et où on tente de retrouver l'origine du langage artistique. Quel est le but de cette recherche d'une nouvelle sacralité et de l'origine du langage artistique dans la fête ? Que pouvons-nous en tirer ? Selon nous, cette recherche témoigne d'une volonté du peintre Hubert Robert d'illustrer une utopie sociale inspirée des civilisations antiques où le législateur serait à la fois un artisan-créateur permettant un rapprochement de l'homme avec la nature qui l'inspirerait et l'amènerait à créer des œuvres lui faisant découvrir l'univers des sensations et un dieu philosophique établissant un ordre, des lois et une harmonie parmi les membres de l'État français où les valeurs de liberté, d'égalité et de fraternité assureraient le bonheur collectif dans la société. Le législateur permettrait ainsi à l'homme nouveau de naître et de devenir un homme régénéré. Afin de définir le terme « utopie », nous nous référons à l'explication de Hinrich

Hudde dans « Utopie » où celui-ci cite l'écrivain Mercier dans l'avant-propos de son ouvrage intitulé *L'An 2440* qui traite d'un prototype de l'utopie moderne : « Désirer que tout soit bien est le vœu du philosophe. J'entends par ce mot [...] l'être vertueux et sensible qui veut le bonheur général, parce qu'il a des idées précises d'ordre et d'harmonie. [...] Le sage sait que le mal abonde sur la terre ; mais en même temps il a toujours présente à l'esprit cette perfection si belle et si touchante, qui peut et qui doit même être l'ouvrage de l'homme raisonnable. »<sup>1</sup> Hudde renvoie également au *Code de la Nature* (1755) de Morelly qui adhère à un modèle de législation utopique qui aurait pour postulat « la raison veut, la loi ordonne ». <sup>2</sup> Hudde ajoute qu'il y a des similitudes entre ce projet fictionnel d'un État et la déclaration des droits de l'homme des États-Unis en 1776 et de la France en 1789. Il est également possible d'établir des liens entre cette utopie et le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* d'Hubert Robert parce qu'au centre de la composition, on réfère à l'État français avec les couleurs du tricolore.

### **La sacralité philosophique orientale**

Le visage de l'obélisque, parce qu'il ressemble au visage d'une statue d'Osiris-Antinoüs revenant souvent dans les dessins de jeunesse d'Hubert Robert, incarne la figure d'une sacralité philosophique remplaçant le Roi. Il s'agit d'une figure de la régénération qui réfère à deux mythes, celui d'Osiris ressuscité par Isis et celui d'Antinoüs qui, malgré son décès, survit dans la mémoire collective à travers des statues à son effigie. Cette sacralité est celle du législateur qui a le pouvoir de rétablir l'ordre, l'équilibre et l'harmonie dans la société française après les années sombres de la Terreur. Le législateur est le véhicule de la circulation des idées et des sensations, c'est pourquoi il demeure insaisissable.

---

<sup>1</sup> Hinrich Hudde, « Utopie », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 1237.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1238.



Les ombres et la lumière annoncent l'arrivée du législateur. Les nuages se dispersent pour que la lumière illumine le centre de la composition où dansent les jeunes filles afin de permettre la célébration organisée en l'honneur d'Osiris-Antinoüs. Selon Michel Delon, les Lumières ne se réduisent à aucune philosophie en « isme » mais qui se représentent elles-mêmes à travers une métaphore ou à travers des devises, susceptibles d'interprétations: « L'expérience première du jour et de la nuit a été, de tout temps, l'objet d'une valorisation qui associe la lumière aux valeurs positives et l'ombre aux valeurs négatives. La lumière est donc d'abord celle de la vérité divine et des connaissances surnaturelles qui en découlent, avant de devenir lumière naturelle, c'est-à-dire à la fois la raison humaine et le savoir qu'elle rend possible. »<sup>3</sup> C'est pourquoi on peut associer aux Lumières des valeurs de tolérance, de liberté, d'égalité, de fraternité et de sagesse, valeurs positives à cause de la place qu'elles accordent au savoir qu'elles relient à la lumière. Dans le tableau, la lumière et le législateur procurent donc un accès au savoir et aux sensations puisqu'ils sont porteurs d'une dialectique.

Les pyramides de Gizeh, Khéops, Khéphren et Mykérinos témoignent elles aussi de la recherche d'une sacralité philosophique. Pour les francs-maçons comme Hubert Robert, l'architecture est l'élément central du symbolisme maçonnique et elle contribue au mystère de ces images parce qu'elle permet plusieurs niveaux de lecture.<sup>4</sup> Comme nous l'avons vu précédemment, cet intérêt pour les formes simples comme la pyramide témoigne de l'intérêt pour « l'architecture parlante ». <sup>5</sup> Ce terme signifie que l'architecture primitive et ses formes ont le pouvoir de révéler la religion des anciens peuples. Et, dans le tableau, les pyramides illustrent cette recherche de la religion des anciens peuples

<sup>3</sup> Michel Delon, « Lumières », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 758.

<sup>4</sup> Daniel Ligou, *Histoire des francs-maçons en France*, Paris, Privat, 1981, p. 128-129.

<sup>5</sup> Christian Michel, « L'argument des origines dans les théories des arts en France à l'époque des Lumières », dans *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières 1680-1820*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 43.

dont le dieu est le premier législateur de l'histoire, il y a donc référence à une sacralité originelle.

Mais pourquoi une sacralité originelle orientale ? Selon Jean-Claude Berchet<sup>6</sup>, tout simplement parce qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle l'Orient présente peut-être une solution à la question du bonheur située au cœur de l'anthropologie des Lumières. Les voyageurs occidentaux en Orient, comme Savary et Volney, font découvrir aux lecteurs des sensations agréables qu'ils tentent de rendre dans leur récit viatique. Ces auteurs décrivent ce qu'ils ont vu dans les rues, les bazars ainsi que le mode de vie des Orientaux. À travers cet art de vivre expliqué dans les récits viatiques, les lecteurs occidentaux découvrent un modèle moral de la nature.<sup>7</sup> Le monde oriental offre une image d'un bonheur tranquille en opposition au « spectacle de la dénaturation sociale en France ».<sup>8</sup> Selon Berchet, en se référant aux propos de Potocki, l'Orient favorise le bonheur de l'homme parce qu'il le tient à proximité de ses sensations : « La sensation y conserve son immédiateté, sa plénitude, son innocence. Mais, loin de vouer le désir au dérèglement, cette réhabilitation du corps et de la sensualité joue au contraire un rôle essentiel de régulation. Tout se passe, en Orient, comme si aucun supplément imaginaire ne venait contrarier le libre jeu des pulsions naturelles. »<sup>9</sup> Le bonheur oriental repose sur l'idée du contentement personnel : « Cela suppose que soit réduite cette hypertrophie du moi qui caractérise le sujet occidental, cet 'état de prétention' que la religion des musulmans ne cesse de dénoncer, puisqu'elle invite au contraire chacun à 'remplir' sa destinée. »<sup>10</sup> Le fait de se contenter engendre un équilibre intérieur et un sentiment d'harmonie avec la nature. L'homme éprouve un plaisir à exister. Les Occidentaux situent également en Orient le berceau des religions, des langues, des écritures, des arts et de la mémoire. On tente de réorienter la philosophie vers ces sources : « [...] on redécouvre la doctrine de Zoroastre ; les

---

<sup>6</sup> Jean-Claude Berchet, « Orient, Orientalisme », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 931.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 931.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 931.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 931.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 931.



symboles égyptiens font leur apparition dans les rites maçonniques, etc. À la volonté de faire table rase qui anime des épigones tournés vers un avenir sans passé, la tradition illuministe oppose une démarche de 'retour initiatique' vers les vérités méridionales. »<sup>11</sup> Dans *L'obélisque*, Hubert Robert présente un paysage qui suggère un rapprochement avec la nature. Il s'agit d'un paysage désertique oriental où les ruines des civilisations antiques créent un cadre favorable à la méditation. Le tableau compose un chemin philosophique.

### **Le génie, les sensations et les arts**

Dans le chapitre portant sur le théâtre et le mystère du hiéroglyphe, nous avons voulu savoir si la mise en scène théâtrale composée des motifs des hiéroglyphes, de la danse et des musiciens dans la peinture pouvait être une représentation du mythe de l'origine du langage artistique. L'orchestration de la mise en scène théâtrale compose un tableau imaginaire créant un mythe, celui du législateur instituant l'origine du langage artistique. Ce langage préverbal a le pouvoir d'instruire le peuple à travers des sensations sur la religion, l'État et l'harmonie qui doit y régner. La recherche de cette origine était l'une des préoccupations des philosophes Diderot, Rousseau et Voltaire. Cette recherche instituée dans le cadre de la fête dans le tableau peut être mise en rapport avec la notion de génie définie ainsi par Starobinski : « [...] il [le génie] est l'activité en l'homme d'une puissance obscure de la nature, il est un pouvoir créateur grâce auquel la nature poursuit son œuvre par l'entremise de l'artiste. Le génie, dira Kant, est la "disposition innée du tempérament, à travers laquelle la nature impose une règle à l'art." »<sup>12</sup> Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les artistes doivent être des « miroirs vivants ou images de l'univers des créatures, mais encore de la Divinité même ou de l'auteur même de la nature ». <sup>13</sup> Ils doivent concevoir des créations tels que des jardins, des fabriques historiques, des peintures, des pièces musicales et des pièces

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 931.

<sup>12</sup> Jean Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789 suivi de 1789 Les emblèmes de la Raison*, Paris, Gallimard, 2006, p. 131.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 130.

de théâtre de manière à ce que chaque artiste incarne une divinité dans un secteur artistique.<sup>14</sup> Hubert Robert avec sa peinture contribue à l'œuvre de la nature en présentant un tableau imaginaire où tous les éléments s'harmonisent. Hubert Robert est en quelque sorte une divinité de la peinture où il assemble les différents motifs artistiques comme la danse, la musique, la sculpture, l'architecture pour créer une œuvre d'art totale:

La vraie singularité réside dans la conscience de l'artiste; en même temps, soutenue par l'énergie qu'elle tient de la nature, la subjectivité créatrice se reconnaît solidaire d'un pouvoir impersonnel. Singulière et reliée au tout, la conscience imaginante, selon Goethe, ne doit pas cesser d'être le miroir du monde concret. À travers la personnalité de l'artiste, c'est une énergie profonde de la nature qui s'avance à la rencontre des belles surfaces visibles de l'univers naturel. La liberté du créateur, son caprice souverain ne peuvent que s'exalter à l'idée de coïncider avec la nécessité universelle. L'art est le prolongement humain d'une fécondité cosmique.<sup>15</sup>

Dans *L'obélisque*, le peintre répond tout à fait à cette idée de coïncider avec la nécessité universelle. Il est un miroir de la réalité socio-historique de son pays et des idées philosophiques, littéraires, artistiques, religieuses et politiques de son époque. De plus, le fait qu'il présente une fête où l'on célèbre le législateur témoigne du foisonnement d'idées qu'on retrouve au cœur des salons et des loges. Selon Quantin, le mythe du législateur intervient dans l'imaginaire collectif au moment où il y a une déstabilisation de l'ordre.<sup>16</sup> Il apparaît au cours de périodes transitoires de l'histoire et il doit rester à l'état de mythe, insaisissable de façon à ne pas être récupéré par le discours historique. Le mythe du législateur est une œuvre artistique en soit éternelle, qui doit se renouveler comme la nature, et à laquelle on associe la notion de génie.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>16</sup> Jean-Louis Quantin, « Le mythe du législateur au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières 1680-1820*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 163.

Cette notion de génie rappelle que les francs-maçons croyaient en un dieu artisan-créateur. Elle était fondée sur l'activité synthétisante, l'art guidé par la pensée qui avait pour objectif de créer une image visible de la perfection invisible.<sup>17</sup> L'œuvre d'art avait le pouvoir de rendre sensible une réalité insaisissable à nos perceptions, « un aspect voilé de la "nature en général" ».<sup>18</sup> L'idée d'une image visible de la perfection invisible, celle des sensations, se rapproche de la notion du hiéroglyphe développée par Diderot. Cette notion propose que chaque signe artistique, dans une peinture ou au théâtre, favorise une ouverture sur les sensations et, par conséquent, s'oppose au discours, au langage verbal. Cette notion s'inscrit aussi très bien dans la conception diderotienne du rêve, évoquée précédemment, liée aux phénomènes fugitifs et subtils abordés par le philosophe dans son article « Théosophes ».<sup>19</sup> La fête dans le tableau est elle-même un phénomène fugitif. La fête n'est porteuse d'aucun discours et c'est pourquoi elle est mystérieuse comme le hiéroglyphe. Elle n'est que l'éveil d'un sujet collectif qui naît en lui-même insaisissable:

Tous les grands mouvements communautaires de l'époque vont dans le même sens, qu'ils soient religieux (comme le piétisme et le méthodisme) ou, plus tard, politiques, comme ce sera le cas du jacobinisme, imbu d'idées rousseauistes. Il arrivera que les démolitions révolutionnaires prennent des allures de fête, et que des fêtes de la Révolution fassent flamber les symboles accumulés de l'Ancien Régime. En faisant tomber la tête du roi, la guillotine détruit solennellement une grande image. Les cérémonies nationales à ciel ouvert tenteront de déployer des mouvements de masses, où le peuple aurait enfin l'occasion de se rencontrer lui-même et de se percevoir.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>19</sup> Claude Jamain, *L'imaginaire de la musique au siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 248.

<sup>20</sup> J. Starobinski, *op. cit.*, *L'invention de la liberté 1700-1789*, p. 91.

Dans son texte « L'inquiétude et la fête », Starobinski souligne que la fête réunit dans un court laps de temps des instants de plaisirs, des personnes et des hasards. La diversification de ses composantes permet un éventail de sensations. La fête favorise donc la surprise, « un simulacre de l'inépuisable ».<sup>21</sup>

Au cœur du tableau, parmi les langages qui véhiculent des sensations et sont porteurs d'un mystère lié aux origines de l'humanité, il y a la danse. La danse est le langage originel d'action. Le langage premier de l'action éveille l'imagination qui agit comme un moyen pédagogique pour éduquer les peuples sur la religion et l'État.<sup>22</sup> Ainsi, ce langage d'action étant préverbal maintient à la fois son pouvoir religieux et instructif sans la parole. L'idée selon laquelle la danse peut instruire et a un pouvoir religieux rappelle que, sous la Révolution française, les arts comme la peinture, le théâtre, la poésie et la danse lors des fêtes doivent être au service de l'État. Les arts doivent instruire le peuple au sujet des valeurs républicaines et sensibiliser tous les citoyens à propos du rôle qu'ils doivent occuper dans la société. Et, dans les fêtes, celui qui orchestre l'instruction à travers les arts, c'est le législateur.

Dans son tableau, Hubert Robert convie le génie du législateur à la fête parce qu'il est créateur de signes artistiques. Le génie orne la fête et l'anime. Il orchestre une célébration qui est inclusive et qui réunit un peuple entier pour briser les barrières sociales et rassembler ce qui est séparé.<sup>23</sup> Nous croyons donc que le créateur du tableau voulait éviter à tout prix qu'on saisisse son essence et, pour y parvenir, il suggère un assemblage hétéroclite au langage poétique afin d'éviter de créer un dogme, une idée figée, qui pourrait être récupérée au nom d'une idéologie religieuse ou politique fermée, dictatoriale et absolue qui risquerait à nouveau d'engendrer un désordre. C'est pourquoi l'assemblage des motifs met de l'avant des valeurs de liberté, d'égalité, de fraternité, de tolérance et

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>22</sup> Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 33.

<sup>23</sup> J. Starobinski, *op. cit.*, *L'invention de la liberté 1700-1789*, p. 81.

de cosmopolitisme afin d'éviter une quelconque position ferme sur les plans idéologique, politique et religieux. C'est avant tout sur cet aspect que le tableau et ses valeurs s'inscrivent dans le projet philosophique des francs-maçons et des Lumières. Et, bien sûr, celui qui permet cette dialectique entre les motifs c'est le législateur Osiris-Antinoüs, qui représente le remplaçant du roi, qui est un dieu philosophique et un artisan de la nature.

### **Une réconciliation entre la nature et la culture**

Suite à notre analyse, nous avons déterminé que les motifs attestent d'une réflexion sur l'histoire et le patrimoine, d'un désir de rappeler que les arts peuvent transmettre une mémoire et ainsi permettre d'éviter de reproduire les mêmes erreurs que les civilisations déchues du passé. Dans *L'obélisque*, Hubert Robert a réuni tous ces arts dans une fête en l'honneur du législateur. Dans un texte intitulé « L'univers rassemblé », Starobinski écrit que dans *La Nouvelle Héloïse* une fête végétale sera la réplique symbolique du *Contrat social*, « le bonheur primitif rétabli dans ses droits par l'art perfectionné ».<sup>24</sup> Selon Starobinski, l'art des jardins pittoresques, avec lequel nous avons établi un rapprochement à cause des fabriques historiques qui les composent, permet la parfaite réconciliation entre la nature et la culture. Le travail humain ne vient plus détruire celui de la nature puisque, désormais, il favorise son embellissement. On y retrouve le « paradis sauvage de l'origine ».<sup>25</sup> Cependant, il ne fallait pas renoncer à la technique et à la réflexion. L'idée était que la raison devait permettre à l'homme de mieux rejoindre la nature. À travers ces jardins travaillés de manière à cacher les traces des interventions de l'homme, il ne faut pas voir une tentative de retrouver le commencement des temps mais plutôt le succès d'un retour où l'esprit termine son développement en prenant conscience du commencement retrouvé. On tente de réunir tout ce qui avait été voué à la dispersion et à l'exil et, dans son tableau, Hubert Robert semble réunir plusieurs symboles dispersés à travers les siècles et

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 170.

les civilisations de façon à prendre conscience du commencement retrouvé rendu possible par la fin de la Révolution française:

Ce qui est alors attendu, c'est l'harmonie des « belles âmes », leur victoire sur les divisions insinuées par le mal social: ce serait la plénitude reconquise et, au lieu de l'innocence ignorante du bien et du mal, commencerait le règne d'une vertu victorieuse du mal et riche d'une expérience tourmentée. De même, à l'indépendance anarchique de l'origine le Contrat social substitue la liberté consentie par des consciences éclairées.<sup>26</sup>

Le jardin doit se rapprocher de la nature mais il doit également prendre un chemin philosophique : « [...] que les lieux lointains et les monuments du passé fussent rapprochés de nous, de façon à résumer sous nos yeux tout ensemble le temps et l'espace. »<sup>27</sup>

### **Le Musée**

Les jardins, avec leurs fabriques historiques et leurs ruines, suscitent la curiosité et développent un goût pour les collections. Hubert Robert semble s'en être inspiré pour la réalisation de son tableau. Ce goût pour les collections qu'on retrouve dans le tableau qui présente d'une certaine façon une sélection des plus importants chefs d'œuvre légués par les civilisations au fil de l'histoire doit être mis en lien avec la revendication virulente à cette époque de la création d'un musée. Ce musée permettrait aux connaisseurs d'être directement en contact avec les chefs d'œuvre et sortirait les tableaux des lieux clos de la Monarchie pour les exposer dans la Grande Galerie du Louvre.<sup>28</sup> Cette volonté de créer un musée s'effectue à partir d'une comparaison entre le musée et la bibliothèque. Le musée devient ainsi la bibliothèque idéale: « Cette référence n'est pas seulement le souvenir de la longue ambiguïté entre les institutions et le mythe du fondateur d'Alexandrie ; elle est surtout la révélation des missions désormais dévolues aux

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>28</sup> Édouard Pommier, « Musée », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 862.

collections et qui en font des musées: la communication régulière au public, la fonction enseignante, l'encyclopédisme de la collection. »<sup>29</sup> La collection doit couvrir les domaines du savoir à partir desquels on veut éduquer le public. Elle aura deux fonctions, celle d'influencer les artistes vivants dans la reproduction des chefs d'œuvre et celle de montrer l'évolution de l'art dans sa continuité. Dans le tableau à l'étude, le législateur Osiris-Antinoïs est celui qui réunit et incite les différents publics à se cultiver au contact des chefs d'œuvre de l'humanité. Les ruines agissent en tant que médiatrices entre les civilisations en leur permettant de communiquer entre elles et de partager des sensations.

Rappelons aussi qu'Hubert Robert fut responsable d'abord des collections du Palais du Louvre de 1784 à 1793 et du Museum de 1795 à 1802. Tout au long de sa carrière, s'il a dessiné et peint des monuments historiques, il a également réalisé des compositions de ruines imaginaires. D'ailleurs, *L'obélisque* témoigne de son intérêt pour les monuments anciens et il est possible qu'il puisse évoquer la fête des arts du 9 thermidor an VI (27 juillet 1798) où l'on célébra l'arrivée des chefs d'œuvre pillés en Italie quelques mois plus tôt et rapportés au Louvre en décembre 1797. Avec ses ruines d'Égypte, le tableau est révélateur d'une conscientisation du peintre à l'égard du patrimoine.

À propos du musée, et du savoir qu'on souhaitait y diffuser, la loge des Neuf Sœurs avait fondé en 1780 une association d'abord nommée La Société Apolonienne et qui fut rebaptisée Le Musée de Paris en 1781. Ce premier nom évoquait le souvenir de l'institution scientifique et littéraire de la ville égyptienne fondée par Alexandre.<sup>30</sup> Tout comme la loge des Neuf Sœurs, cette association avait été fondée en l'honneur des muses. L'objectif était de : « [...] favoriser les progrès de plusieurs sciences relatives aux arts et au commerce. »<sup>31</sup> On y donnait des cours de physico-mathématique, de fabrication des étoffes, d'anatomie, de

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 862.

<sup>30</sup> Louis Amiable, *Une loge maçonnique d'avant 1789. La Loge des Neuf Sœurs*, Augmenté d'un commentaire et de notes critiques de Charles Porset, Paris, Édimaf, 1989, p. 191.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 195.



langues anglaise et italienne, d'histoire, de géographie et d'histoire littéraire. On y organisait fréquemment des expositions publiques pour les arts. Cette institution muséale correspond, avec les idées et les études qu'elle met de l'avant, à celles évoquées dans le tableau *L'obélisque*. On y découvre un goût pour l'instruction, le savoir encyclopédique et l'univers du voyage associé aux vertus initiatiques et formatrices : « L'instruction en tout genre est, ou doit être, l'un des principaux objets des voyageurs. »<sup>32</sup>

### **L'homme régénéré**

Dans un texte intitulé « Le concept d'opinion publique au XVIII<sup>e</sup> siècle », Mona Ozouf utilise l'expression « rendre visible » pour expliquer qu'il faut diffuser les idées et permettre l'opinion publique. Les salons, les loges maçonniques et toutes les sociétés secrètes contribuent à l'ouverture et à la circulation des idées qui sont maintenant « visibles ». L'opinion publique est en quelque sorte un « tribunal impersonnel et anonyme » où tous peuvent émettre un point de vue : « [...] dans les verdicts qu'elle rend chacun peut entendre la voix de tous, et donc la voix de personne; et croire ne la tenir finalement que de soi, argument irrésistible pour toutes ces pensées qui, de Rousseau aux physiocrates, ont la médiation en horreur. Ces verdicts non signés d'autre part se publient, c'est-à-dire se mettent sous les yeux de tous, opération qu'on dote alors de mérites à la fois intellectuels, esthétiques et moraux. »<sup>33</sup> Par conséquent, selon Habermas, tous refusent d'adhérer à une quelconque vérité puisque tous adhèrent à leur raison considérée comme l'« évidence ».<sup>34</sup> Rappelons que l'opinion individuelle est le fruit de la sociabilité nouvelle rodée dans le siècle des Lumières et qu'elle est cultivée par Hubert Robert. Avant de parvenir à cette époque de « plénitude philosophique », il aura fallu qu'un conducteur de l'évidence naisse : « Ici s'insère la figure et s'explique le prestige de l'homme éclairé: quelqu'un qui, dans les livres

<sup>32</sup> Marie-Noël Bourguet, « Voyages et voyageurs », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 1254.

<sup>33</sup> Mona Ozouf, *L'homme régénéré. Essai sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1989, p. 36.



lus et les cercles fréquentés, a déjà rencontré et salué l'évidence et qui va s'employer à la présenter à ceux qui n'en sont pas encore illuminés. Non pas un médiateur, mais un conducteur de l'évidence: ainsi le voit Condorcet.<sup>35</sup> Et ce vecteur de l'évidence fut l'homme éclairé. Cet homme éclairé doit éviter de sombrer dans les Lumières radicales. Rousseau se méfiait, dans sa critique interne des Lumières, d'un rationalisme qui serait coupé de ses racines morales.<sup>36</sup> Delon rapporte les propos de Rousseau sur une fable à ce sujet :

« Le satyre, dit une ancienne fable, voulut baiser et embrasser le feu, la première fois qu'il le vit; mais Prométhée lui cria : Satyre, tu pleureras la barbe de ton menton, car il brûle quand on y touche. » Le frontispice illustre la note. [...] Rivarol glose le frontispice de Rousseau, en récrivant la mise en garde de Prométhée au satyre : « Il fallait donc lui crier: n'approche pas, car la lumière brûle; et c'est de quoi il s'agissait. Nos philosophes ont donc jeté la lumière à nos satyres, sans songer qu'elle brûle. »<sup>37</sup>

Delon ajoute à propos des Lumières radicales que Madame de Staël, qui vécut l'expérience de la Révolution et de l'Empire, dénonça la radicalisation des Lumières qui voulurent rejeter toutes les traditions et, particulièrement, celle de la religion. La raison critique, d'après Madame de Staël, aurait mis de côté ses références morales et religieuses qui lui auraient pourtant permis de devenir réformatrice.<sup>38</sup> Pour éviter de sombrer dans les Lumières radicales, l'homme éclairé, d'après Ozouf, doit demeurer près de la nature et le moyen d'y parvenir est qu'il s'ouvre aux sensations qu'elle lui procure:

Rendre visible, c'est instruire, dans le droit fil d'un sensualisme qui tient qu'il suffit de montrer pour éduquer et convaincre et dont témoigne la demande, croissante au cours du siècle, pour qu'on ouvre les archives, les musées, les jardins. Rendre visible, c'est aussi guérir les maux d'un État rongé par la clandestinité et la pratique du secret.<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>36</sup> M. Delon, *loc. cit.*, *Dictionnaire européen des Lumières*, p. 759.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 759.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 759.

<sup>39</sup> M. Ozouf, *op. cit.*, *L'homme régénéré*, p. 37.

La façon qu'ont trouvée les hommes de lettres et les artistes de l'époque pour nourrir le sentiment de la nature est de créer des œuvres comme (des peintures, des dessins, des jardins, des pièces musicales et des pièces de théâtres) où on évoquerait la philosophie des Anciens et, dans le cas d'Hubert Robert, la philosophie des Orientaux à travers des symboles qui leur sont associés, comme c'est le cas des fabriques historiques représentant les grands monuments de l'histoire.<sup>40</sup> Sur cet aspect, l'homme éclairé agit comme le législateur, il demeure un mythe. Il est provisoire et il disparaît au moment où l'évidence est transmise, tout comme le législateur disparaît au moment où un ordre nouveau est instauré. De plus, l'homme nouveau fait partie du mythe utopique de la Révolution française :

Avec l'idée d'homme nouveau, on touche à un rêve central de la Révolution française, illustré par une foule de textes d'allure utopique, qui décrivent le territoire français comme désormais couvert de "marins intrépides, d'artisans ingénieux, de cultivateurs physiciens", de "laboureurs qui sauront consulter la nature et entendre ses réponses", avec un sol travaillé "par des mains qui viendront de déposer la foudre et la victoire". Un rêve mais pas seulement un rêve. Vers lui ont convergé mille institutions et créations : écoles nouvelles, fêtes, espace nouveau des départements, temps nouveau du calendrier, lieux rebaptisés.<sup>41</sup>

L'homme nouveau serait celui qui penserait par lui-même. Ce serait un homme nu.<sup>42</sup> Rousseau adhère à cette idée d'homme nu qui, selon sa pensée, montre la nature humaine et une transformation volontaire dans le but d'éviter le secours de la durée historique. Les révolutionnaires veulent créer un nouveau système d'éducation humaine fondé exclusivement sur la raison et conséquemment produire des hommes nouveaux.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 131.

## Témoignage sur une époque

Il semble qu'Hubert Robert dans *L'obélisque* adhère à cette idée de l'homme nouveau qu'il tente de faire naître à travers une fête. La fête harmonisée par le législateur Osiris-Antinoüs illustre le foisonnement des idées philosophiques, littéraires, artistiques, religieuses et politiques de l'époque par ses motifs et sa composition. Hubert Robert agit en tant que témoin de l'histoire, ce qui semble être la position la plus neutre. Le témoin ne fait que dépeindre une réalité avec un regard personnel. Lorsqu'on analyse attentivement le tableau, celui-ci peut apprendre à l'historien de nombreux détails sur la période révolutionnaire et favoriser une meilleure compréhension des événements. Il permet également d'aborder les événements révolutionnaires avec un autre regard, celui d'un artiste témoin de tous les bouleversements et de l'impact qu'ils eurent sur sa création.

## L'utopie républicaine

Dans son texte « Le mythe du législateur au XVIII<sup>e</sup> siècle », Quantin fait mention du rapport existant entre l'utopie, le mythe du législateur et l'origine du langage artistique. Déjà présent au XVII<sup>e</sup> siècle en tant que « rouage nécessaire à l'utopie »<sup>44</sup>, le rôle du législateur se renforça au XVIII<sup>e</sup> siècle. Quantin explique ceci : « Le récit de l'institution devient un moment obligé, une fonction cardinale, pour parler comme Roland Barthes, de la narration utopique. »<sup>45</sup> Les romans utopiques prolifèrent durant le siècle des Lumières et ces derniers établissent un lien étroit entre le législateur et la fondation de l'État :

C'est le cas dans le *Séthos* de Terrasson ainsi que dans *Les Voyages de Cyrus de Ramsay*, sur lesquels on peut se reporter à l'article de Bruno Neveu "Un roman de spiritualité : les voyages de Cyrus du chevalier

<sup>44</sup> J.-L. Quantin, *loc. cit.*, *Primitivisme et mythes des origines dans la France*, p. 153.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 153.

Ramsay" dans *Mélanges Tans* [...] sans négliger l'ouvrage encore utile d'Albert Cherel *Un aventurier religieux au XVIII<sup>e</sup> siècle*, André Michel Ramsay, (Paris, 1926) pour qui cette confiance dans le législateur vient de Fénelon. On peut aussi prendre l'exemple de *La Nouvelle Héloïse*. Nicolas Wagner [...] discernait dans Clarens une utopie humanitaire-libérale, Wolmar fondant un ordre grâce à sa connaissance de l'être humain.<sup>46</sup>

Hudde présente également une idée intéressante concernant la littérature utopique avec laquelle nous pouvons établir un parallèle. Il explique que la littérature utopique du XVIII<sup>e</sup> siècle est une forme de « patchwork » hétéroclite dont les caractères utopiques sont des plus variés : « Il s'agit plutôt d'un phénomène collectif, sans chefs d'œuvre qui se détachent particulièrement du lot. »<sup>47</sup>

Dans *L'obélisque*, on retrouve une composition hétéroclite où les motifs évoquent des espaces géographiques et temporels divers liés à la philosophie des francs-maçons et des Lumières. Cette composition construit une fête dont le personnage central est le législateur qui institue la diffusion des idées et des sensations, le langage artistique et l'ordre pour structurer le futur État républicain français. L'objectif de cette fête est de parvenir au bonheur collectif qui se conjugue avec le bonheur individuel. Le bonheur collectif correspond à l'idée de l'utopie du philosophe Mercier, que nous avons cité précédemment, et qui permet d'atteindre la sagesse. Cette utopie met au centre de sa composition les valeurs de liberté, d'égalité et de fraternité qui permettent de concrétiser ce projet, de rendre possible le bonheur collectif. Le législateur Osiris-Antinoüs est détenteur de ce bonheur puisqu'il permet d'atteindre la sagesse. Il est à la fois le génie et le vecteur de l'homme éclairé qui résout le mystère de la composition hétéroclite du tableau.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>47</sup> H. Hudde, *loc. cit.*, *Dictionnaire européen des Lumières*, p. 1238.

Cette notion de bonheur collectif qu'on retrouve au cœur du mythe du législateur est le « trésor perdu », le bonheur public, dont traite Hannah Arendt lorsqu'elle évoque l'aphorisme : « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament. »<sup>48</sup> Ce bonheur public qui survient dans la brèche, l'intervalle entre le passé et le futur, à cause de la disparition des structures sociales et de la rupture dans la tradition, n'est que passager et fugitif. Il n'est possible qu'à court terme et c'est pourquoi il relève de l'utopie. En réalité, il ne peut se concrétiser à travers une structure sociale ou politique. Il ne fait qu'apparaître mystérieusement lors des révolutions comme le dit Arendt :

L'histoire des révolutions - de l'été 1776 à Philadelphie et de l'été 1789 à Paris à l'automne 1956 à Budapest -, ce qui signifie politiquement l'histoire la plus intime de l'âge moderne, pourrait être racontée sous la forme d'une parabole comme la légende d'un trésor sans âge qui, dans les circonstances les plus diverses, apparaît brusquement, à l'improviste, et disparaît de nouveau dans d'autres conditions mystérieuses, comme s'il était une fée Morgane.<sup>49</sup>

Selon nous, le mythe du législateur dans *L'obélisque* d'Hubert Robert correspond à l'utopie du bonheur public traité par Arendt, le trésor perdu qui survient dans la brèche. Le législateur étant un médiateur entre les idées véhiculées par les motifs n'intervient que de façon éphémère. Il intervient seulement dans l'imaginaire collectif au moment des révolutions comme s'il permettait une transition d'une tradition à une autre en devenir.

Tout bien considéré, une œuvre hétéroclite comme le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* d'Hubert Robert, qui n'avait jusqu'à ce jour fait l'objet d'aucune analyse sérieuse, demeure un objet d'étude complexe à cause de l'étendue des connaissances qu'il est nécessaire de maîtriser pour décortiquer sa composition et, enfin, parvenir à une interprétation hypothétique. Néanmoins, une œuvre comme celle-ci est très riche et permet de comprendre la confusion pouvant

---

<sup>48</sup> Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 11.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 13.

être engendrée, chez un artiste et dans sa production, par des bouleversements socio-historiques majeurs comme ce fut le cas de la Révolution française. L'étude de *L'obélisque* peut également être très pertinente pour les historiens qui s'intéressent aux études culturelles, car elle ouvre sur un monde d'idées liées à plusieurs disciplines.

## APPENDICE : LA TRADITION FRANC-MAÇONNIQUE

L'histoire et les symboles de la franc-maçonnerie, qui ont eu une influence sur la pensée des Lumières, reflètent un monde polymorphe et contradictoire. Rationalisme, ésotérisme, illuminisme, primitivisme, néoclassicisme, égyptomanie, cosmopolitisme, etc., tous ces courants de pensée s'y retrouvent de manière à se réconcilier.<sup>1</sup> Tout comme le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* d'Hubert Robert, dont plusieurs motifs évoquent différents courants de pensée associés à l'organisation, la franc-maçonnerie est énigmatique. Il convient de rappeler le récit des origines de la franc-maçonnerie, son histoire et son influence sur les arts visuels pour comprendre l'analyse du tableau de Robert présentée dans ce mémoire.

### La franc-maçonnerie, qu'est-ce que c'est ?

La franc-maçonnerie est une organisation philosophique qui s'inspire de plusieurs traditions de pensée. Les origines de sa formation demeurent contestées. Certains maçons situent sa naissance dans l'Égypte ancienne ou dans l'Antiquité, tandis que d'autres la situent au Moyen Âge lors de la création des corporations de métiers comme les bâtisseurs de cathédrales.<sup>2</sup> Le franc-maçon a pour objectif de se libérer de ses préjugés « conscients » ou « inconscients » à travers sa participation à une société initiatique favorisant l'introspection par l'étude des « symboles » et des « mythes ». Le franc-maçon privilégie la maxime de Socrate « Connais-toi toi-même et tu connaîtras l'univers et les Dieux » : « Il ne s'agit pas d'une simple acquisition de connaissances par l'étude, mais d'une recherche illimitée et personnelle fondée sur l'analyse de la symbolique de toutes choses,

---

<sup>1</sup> Daniel Roche, « La sociabilité maçonnique et les Lumières », dans *Franc-maçonnerie et Lumières au seuil de la Révolution française*, Paris, Colloque international patronné par la Commission Nationale de Recherche Historique pour le Bicentenaire de la Révolution française, 1984, p. 108.

<sup>2</sup> Association 5997, « Qu'est-ce que la franc-maçonnerie ? », dans *Franc-maçonnerie. Avenir d'une tradition. Chemins initiatiques*, Neuvy-le-Roi, Alfil éditions, Musée des beaux-arts de Tours, 1997, p. 18.



qui fait appel certes à la raison du franc-maçon, mais également à son intuition et à son imagination. »<sup>3</sup>

La maçonnerie est une institution structurée et hiérarchique. Elle est constituée de maçons, comme Robert, s'organisant en loge. Toutes les loges sont composées d'un minimum de sept maçons mais peuvent en accueillir jusqu'à cinquante. En général, les loges entretiennent des relations avec d'autres loges. Cet ensemble forme une fédération appelée obédience. La maçonnerie est composée de plusieurs obédiences dont les croyances philosophiques et religieuses divergent. Le travail en loge s'effectue à partir d'un rituel légué par la tradition maçonnique et il existe un grand nombre de rituels changeant d'une obédience ou d'une loge à une autre.<sup>4</sup> La loge maçonnique est dirigée par des maîtres que l'on nomme Officiers, lesquels sont généralement élus par les autres membres de la loge. Les Officiers font partie d'un collège présidé par le Vénérable, lequel est accompagné de deux Surveillants, responsables de l'éducation des apprentis et des compagnons. Certains membres de la loge occupent aussi des postes spécifiques comme Secrétaire, Orateur, Hospitalier et Expert : « En font également partie un Secrétaire, un Orateur (gardien du règlement), un Trésorier, un Hospitalier (responsable du fonds de solidarité de la loge), un Couvreur (veillant à l'entrée du temple), un Expert et un Maître des Cérémonies (chargés du bon déroulement de la tenue). »<sup>5</sup>

L'originalité de cette société vient de sa culture des valeurs et des symboles liés aux bâtisseurs ayant, avec le temps, évolué pour devenir des usages particuliers qui la caractérisent. Au fil des époques, elle a conservé et transmis une filiation caractérisée par des termes, des symboles, des vêtements, des outils et une mode, qui relève de la culture de la pierre. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, des éléments spéculatifs comme l'image du Temple de Salomon se sont ajoutés aux multiples

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 19.

symboles qui incarnent à la fois l'archétype universel et la loge mère, celle de toutes les autres loges.<sup>6</sup>

Les usages du maçon effectués en loge, qui demeurent peu connus au XVIII<sup>e</sup> siècle, suscitent un grand intérêt chez le public : « La curiosité universelle à propos des usages maçonniques se double d'une interrogation sur ce qui se "fait" en loge. »<sup>7</sup> Les rituels servent de cadre à la cérémonie. Ils ont été inscrits et codifiés officiellement par les *Constitutions* en 1723. Ces *Constitutions* font office de charte universelle, elles sont acceptées par la maçonnerie spéculative<sup>8</sup> moderne et ont été écrites par le révérend James Anderson (1679-1739). Les *Constitutions* comprennent deux parties : une première introduisant à l'histoire de l'ordre et une deuxième où sont exposés les principes et un volet comportant des chansons. Ces *Constitutions* ont été rédigées après la création de la Grande Loge de Londres fondée en 1717 suite au regroupement de quatre loges londoniennes. Toutes les loges maçonniques modernes dérivent de ce premier noyau que l'on appelle aussi « Mother Lodge » ou « Mother Lodge of the World ». <sup>9</sup>

La franc-maçonnerie fut d'abord un fait social européen du XVIII<sup>e</sup> siècle, sa formation répondait à un besoin de la société à un moment précis de l'histoire où l'individu était en quête d'une libération des dogmes imposés par les religions traditionnelles et les normes monarchiques. Cette recherche de liberté conquiert le cœur et l'esprit d'un nombre important d'intellectuels et d'artistes, d'abord en Angleterre, puis en France et finalement partout à travers l'Europe.<sup>10</sup> L'allégorie

---

<sup>6</sup> Ludovic Marcos, « Les usages de la franc-maçonnerie », dans *La franc-maçonnerie. De l'art royal à la citoyenneté républicaine*, Saint-Denis, Somogy Éditions d'Art, 2003, p. 63.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>8</sup> Nous entendons par « maçonnerie spéculative » le groupe de maçons qui n'exercent pas un métier lié à la construction par opposition à la « maçonnerie opérative », formée d'architecte et de tailleurs de pierre. La maçonnerie spéculative naît au XVIII<sup>e</sup> siècle avec les Lumières tandis que la maçonnerie opérative naît au Moyen-Âge avec les corporations de bâtisseurs de cathédrales., Daniel Ligou, « spéculatif », dans *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 1144.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 526.

<sup>10</sup> Charles Porset, « Les deux articles fondamentaux de la franc-maçonnerie ou la philosophie du maçon », dans *La franc-maçonnerie, 11 juin-16 octobre 1994*, Bordeaux, Musée d'Aquitaine, Exposition réalisée avec le concours de la Bibliothèque nationale, 1994, p. 28.

*Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* révèle des valeurs de liberté, de fraternité et une ouverture aux autres cultures.

### **La franc- maçonnerie en France**

La société secrète arrive en France vers 1725 dans des circonstances étranges. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la franc-maçonnerie tentait par tous les moyens de se faire discrète et d'éviter les pouvoirs civils. Une ambiguïté subsistait autour de la tolérance qu'on cultivait à son égard. Toute association qui n'était pas reconnue officiellement par le gouvernement était bannie, exceptée la franc-maçonnerie qui était tolérée sans être reconnue : « La Franc-maçonnerie vécut à cet égard, pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle dans une sorte d'état de fait, tolérée mais non point reconnue, dans la main du souverain et soumise à son bon plaisir, que toutefois il n'exercera jamais réellement contre elle, et ce jusqu'à la Révolution. »<sup>11</sup> La franc-maçonnerie était une organisation héritière de la tradition judéo-chrétienne par les symboles, les mythes et les cérémonies qu'elle entretenait.<sup>12</sup> Malgré son émergence dans une Angleterre qui craignait le retour au catholicisme et sa culture des valeurs liberté et tolérance, l'organisation restait dans cette culture religieuse du sacré. La loge des Neuf Sœurs, dont le peintre Robert était membre, demeurait une exception à cette époque. Elle se rapprochait davantage de la philosophie des Lumières et était très critique de l'Église. La franc-maçonnerie demeurait une organisation complexe et divisée.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>12</sup> « Tout montre, tout l'atteste : par ses origines médiévales, réelles ou légendaires, le fond mythique sur lequel reposent ses emblèmes, ses symboles et ses cérémonies, la maçonnerie est l'héritière d'une tradition judéo-chrétienne, et véhicule dans ses rites et ses légendes des thèmes religieux et parfois mystiques. Elle s'est voulue, dès son origine sous la forme que nous lui connaissons, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, porteuse à la fois d'un idéal de convivialité, de fraternité, mais aussi de moralité et de spiritualité, malgré le tumulte des banquets et la légèreté apparente de ses chansons. », *Ibid.*, p. 77.

Dès 1750, la franc-maçonnerie ne cessa de multiplier ses loges. Son mouvement prit de plus en plus d'ampleur durant les deux décennies précédant la Révolution française.<sup>13</sup> Elle devint le lieu des plaintes et des critiques les plus sévères à l'égard de la monarchie, ce qui annonçait la popularité des valeurs mises de l'avant par les loges. La franc-maçonnerie partageait avec les élites culturelles le désir de réformer l'ordre et de parvenir à une « cohésion sociale ».<sup>14</sup> La valeur la plus importante pour les maçons du XVIII<sup>e</sup> siècle était la liberté. Les hommes étaient libres dans les loges et les loges étaient libres dans la maçonnerie : « Liberté des hommes dans leurs loges, liberté des loges dans la maçonnerie, jalons de leur indépendance et de leurs privilèges. »<sup>15</sup> La franc-maçonnerie suscitait l'attention entre autres parce qu'elle était paradoxale. Elle détenait une dualité caractéristique au siècle des Lumières puisque celui-ci était constitué à la fois des philosophes, des précurseurs du rationalisme moderne et des scientifiques, mais aussi des illuminés, des mystiques et des théosophes. La franc-maçonnerie permettait la réconciliation de la raison et de l'esprit.

À son arrivée en France vers 1720, la franc-maçonnerie comptait trois grades hiérarchiques : l'Apprenti, le Compagnon et le Maître. Les Hauts-Grades n'émergèrent que plus tard. Ces Hauts-Grades s'inspiraient des légendes médiévales et des cultes antiques de l'Égypte. Giuseppe Balsamo, dit Cagliostro (1743-1795), prétendu devin, guérisseur et chef d'une maçonnerie « égyptienne », exploitait ce thème dans lequel il voyait les origines du Rite de Memphis ou celui de Misraïm.<sup>16</sup> Ces rites étaient les héritiers des anciennes obédiences initiatiques

---

<sup>13</sup> D. Roche, *op. cit.*, *Franc-maçonnerie et Lumières au seuil de la Révolution française*, p. 108.

<sup>14</sup> Roger Dachez, « Les deux courants de l'histoire maçonnique au temps des Lumières. De la quête intérieure à la tentation du siècle », dans *Franc-maçonnerie. Avenir d'une tradition. Chemins initiatiques*, Neuvy-le-Roi, Alfil éditions. Musée des beaux-arts de Tours, 1997, p. 79.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>16</sup> « Ce Rite apparaît pour la première fois à Venise en 1788. Un groupe de sociniens (secte protestante antitrinaire) demanda une patente de constitution à Cagliostro, alors à Trente. Ne voulant pas pratiquer la rétuélie magico-cabalistique de ce dernier, ils choisirent de travailler au Rite Templier. Cagliostro leur donna donc seulement la lumière maçonnique; il tenait les trois premiers grades de la Maçonnerie anglaise, et les grades de la Maçonnerie allemande, très

nées au cours du siècle des Lumières. Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les deux rites cheminèrent ensemble et favorisèrent le rassemblement de maçons appartenant au Grand Orient de France et au Rite Écossais Ancien Accepté, desquels Robert était membre. Le peintre était ainsi à l'affût des nouveaux grades et fasciné par l'Égypte comme le révèle son tableau. Les maçons, comme Robert, s'intéressaient particulièrement aux études sur l'ésotérisme de la symbolique maçonnique, la gnose, l'occultisme et l'hermétisme. Il est impossible de comprendre « l'esprit de la maçonnerie du Siècle des Lumières » si on ne prend en considération la « volonté de recherche » qui est au centre de tous les Hauts-Grades. Les Hauts-Grades étaient les instruments pour acquérir une très grande sagesse. Les francs-maçons appartenant à ces divers grades étaient en formation et cherchaient à se définir dans cette société française morcelée et au bord de l'éclatement. Ils n'étaient pas indifférents aux bouleversements qui allaient mener à la Révolution.<sup>17</sup>

### **Franc-maçonnerie et Révolution française**

La part de responsabilité de la franc-maçonnerie dans la Révolution française est à la fois une question des plus simples et des plus complexes. La thèse du complot révolutionnaire organisé par les francs-maçons est présente dans l'historiographie maçonnique depuis 1795. Un nombre important de livres, écrits au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, attribuent la responsabilité des événements révolutionnaires aux francs-maçons. *La franc-maçonnerie au pouvoir 1789-1880* (1881) d'Avesne et *La franc-maçonnerie et la Révolution* (1884) d'Estampe témoignent de cette tendance en littérature par le ton accusateur qu'ils adoptent. Cette tendance incite les francs-maçons à se défendre et revoir les enjeux sociaux

---

marquée de la tradition templière. Le nom de Misraïm signifie en hébreu : Égypte, seul rappel de ce Rite Égyptien qui leur transmet la personnalité obédientielle. Il essaima rapidement à Milan, Gênes, Naples, et apparut en France avec Michel Bédarride, qui avait reçu les pouvoirs magistraux en 1810, à Naples, du Frère de Lasalle. », Daniel Ligou, « Rite », dans *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 1037.

<sup>17</sup> R. Dachez, *loc. cit.*, *Franc-maçonnerie. Avenir d'une tradition. Chemins initiatiques*, p. 81.

et historiques à travers les écrits de francs-maçons et des archives des loges pour connaître leur véritable implication. C'est entre autres, le cas de Louis Amiable (1837-1897), franc-maçon à la loge Isis Monthyon et membre du Conseil de l'Ordre du Grand Orient de France.<sup>18</sup> Son ouvrage propose une révision de l'histoire de la société, *La franc-maçonnerie en France, depuis 1725*, publié à l'occasion du centenaire de la Révolution : « En ces jours où la nation française, et avec elle tous les peuples, célèbrent le centenaire de la Révolution, il est juste de rappeler la part que les francs-maçons de France ont prise au plus grand événement des temps modernes. Nous avons derrière nous un passé qui nous oblige, en même temps qu'il nous honore. »<sup>19</sup> Depuis plusieurs années, de nombreux chercheurs étudient les écrits, les travaux et les correspondances des francs-maçons. À présent, ils n'ont trouvé aucun élément de preuve qui soutienne la thèse du complot révolutionnaire.<sup>20</sup> Toutefois, même s'il n'y a jamais eu de « complot révolutionnaire », il ne faut pas croire que la franc-maçonnerie n'a eu aucune influence sur les événements de 1789. La nouvelle sociabilité qu'apporte la franc-maçonnerie spéculative influence toute l'Europe des Lumières. Son « essor prodigieux » vient du fait qu'elle n'est pas dirigée par le Clergé et l'État monarchique : « Par les idées qu'elle a contribué à diffuser, par les méthodes de travail qu'elle a instaurées dans les loges, par le brassage des ordres qu'elle a favorisé, incontestablement la maçonnerie a eu sa part dans l'explosion de 1789. »<sup>21</sup> La franc-maçonnerie incarne la « fusion des élites ». Si sur le plan politique, elle demeure « inoffensive », c'est surtout sur le plan des idées philosophiques qu'elle agit.<sup>22</sup> Le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* est un bon exemple. Il masque des idées et des valeurs chères aux francs-maçons, mais ces valeurs s'inscrivent dans un champ intellectuel beaucoup

<sup>18</sup> Daniel Ligou, *Histoire des francs-maçons en France*, Paris, Privat, 1989, p. 44.

<sup>19</sup> Louis Amiable, *La franc-maçonnerie en France, depuis 1725 : exposé historique et doctrinal : discours prononcé le 16 juillet 1889 en séance du congrès maçonnique international par les FF L. Amiable et J.-C. Colfavru*, Paris, Secrétariat du Grand Orient de France, 1890, p. 5.

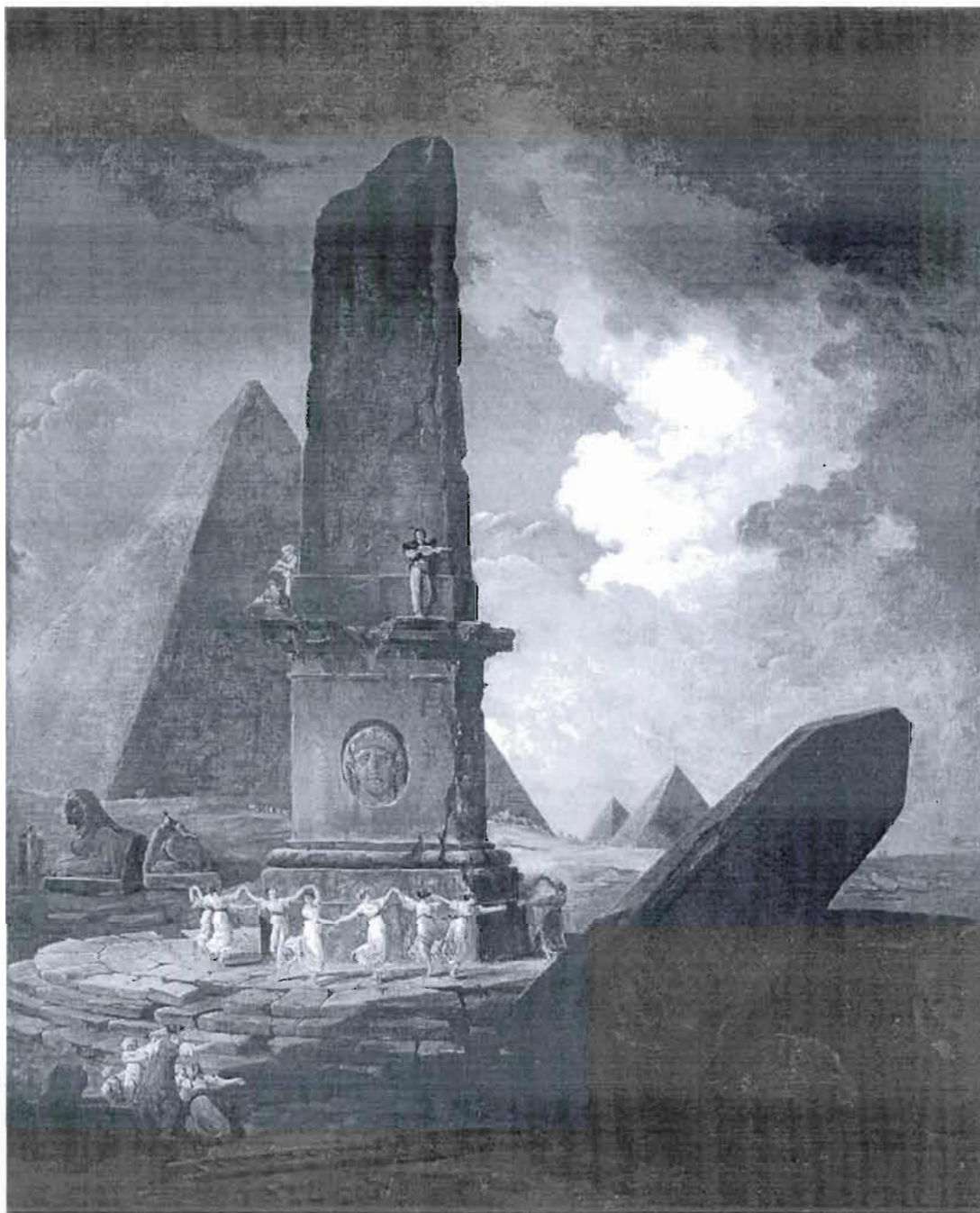
<sup>20</sup> R. Dachez, *loc. cit.*, *Franc-maçonnerie. Avenir d'une tradition. Chemins initiatiques* p. 82.

<sup>21</sup> Charles Porset, *La franc-maçonnerie. De l'art royal à la citoyenneté républicaine*, Saint-Denis, Somogy Éditions d'Art, 2003, p. 36.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 35.

plus vaste qui caractérise le siècle des Lumières. Pour les décoder, il faut l'analyser en profondeur et être attentif aux moindres détails.





ill. 27,  
Hubert Robert,  
*Jeunes filles dansant autour d'un obélisque*, 1798,  
Huile sur toile, 119 x 99 cm,  
Legs Lady Davis, 1964.1464, Musée des beaux-arts de Montréal

Hubert Robert

*Jeunes filles dansant autour d'un obélisque*

1798

Huile sur toile

119 x 99 cm

Legs Lady Davis, 1964. 1464

Musée des beaux-arts de Montréal

### Description

L'espace central du tableau est occupé par neuf jeunes filles formant une ronde autour d'un obélisque brisé sur lequel est sculpté un visage. Chacune est vêtue d'une robe blanche et porte à la taille, une ceinture de couleur bleu ou de couleur rouge. Également, au centre, sur la base de l'obélisque, trois musiciens jouent une mélodie. À gauche de l'image, une lavandière avec des enfants observent avec fascination l'obélisque brisé et les morceaux d'architecture qui se trouvent sur le sol. Un peu plus loin, deux personnages sont à proximité du sphinx coupé en deux parties et un troisième est monté dessus. Deux d'entre eux semblent discuter tandis que le troisième prend la pose du sphinx au-dessus de ce dernier. Plus loin encore, les trois pyramides de Gizeh, Kéops, Képhren et Mykérinos ornent l'arrière plan et une masse de minuscules figures avancent près des pyramides. Le dernier plan est dynamisé par un bouillonnement de nuages qui semble se disperser pour permettre à la lumière de revenir. Tous les motifs sont organisés autour de la base de l'obélisque au centre du tableau sur lequel le visage apparaît et tous composent une célébration.

### Provenance

Cette œuvre fut vendue aux enchères à Paris, en 1809, après la mort de l'artiste. Elle faisait partie de la collection personnelle du peintre. Réalisée en 1798, elle n'a pas été exposée au Salon ou dans un musée jusqu'à ce que Lady Davis, qui l'avait acquise avant 1939, en fasse don, en 1964, au Musée des beaux-arts de Montréal, où elle est aujourd'hui conservée. Nous ignorons si elle a fait partie d'une collection privée ou de

la collection d'un musée entre le moment de sa vente en 1809 et son acquisition par Lady Davis d'après les archives du Musée des beaux-arts de Montréal.

### Commentaire

Très peu d'écrits existent concernant le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque*. Le contexte de sa réalisation demeure totalement inconnu. Aucun document, archive ou correspondance ne révèle s'il s'agit d'une commande ou d'une œuvre spontanée de l'artiste. Les historiens qui ont abordé le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* d'Hubert Robert semblent avoir été découragés par son aspect étrange, hétéroclite, si l'on considère son dossier peu exhaustif conservé au Musée des beaux-arts de Montréal. Ses références à l'Antiquité, à la Modernité, à l'Égypte, à la France, aux valeurs « Liberté, Égalité et Fraternité », aux ruines, etc. ne facilitent pas la tâche de ceux qui veulent l'étudier.

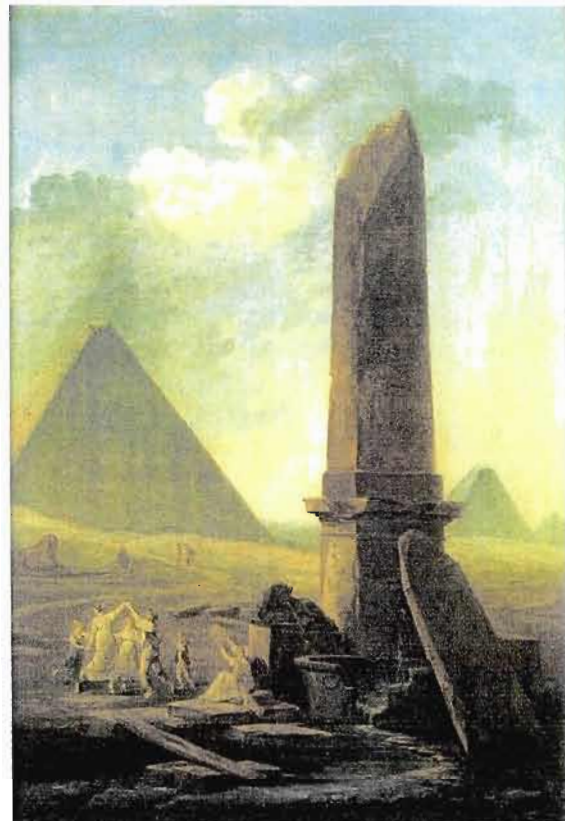
La source la plus ancienne qui mentionne une ronde de jeunes filles dansant autour d'un obélisque en ruine, à l'exception du catalogue des objets vendus suite au décès du peintre en 1809, est *Hubert Robert et son temps*. Gabillot, auteur de cet ouvrage, cite l'œuvre parmi les objets qui ont été vendus aux enchères (Gabillot, 1895). Hubert Robert a possiblement lu *Lettres sur l'Égypte* de Savary, en prison quelques années avant la réalisation du tableau de 1798. Cette lecture a pu l'influencer tout comme l'Expédition d'Égypte de Bonaparte (Rosenblum, 1975).

Le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* pourrait être en relation avec une peinture datée de 1760, *Les pyramides ou fantaisies égyptiennes*, suggérant des obélisques et différents bâtiments égyptiens, qui aurait été sélectionnée pour une vente aux enchères à Paris, en mai 1826 (Rosenblum, 1975). L'œuvre en question est signalée dans les ventes Moreau-Chaslou à Paris, en 1884. Son parcours nous est retracé à partir de cette vente jusqu'à son exposition à l'Hôtel Drouot, à Paris, en 1936, où l'on perd sa localisation (Rosenblum, 1975). Ce tableau *Les pyramides ou fantaisies égyptiennes* fut à nouveau présenté au public en 1994 au moment de l'exposition

intitulée *Égyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930*, au Musée des beaux-arts du Canada. C'est une composition qui présente quelques variantes du tableau *Pyramides* conservé au Smith College Museum of Art (Rosenblum, 1975).

Aux Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, dans le dossier du tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque*, on mentionne qu'il existe un dessin préparatoire à l'Université Yale (Haverkamp-Begemann, 1970). Néanmoins, aujourd'hui, nous savons que ce dessin a été réalisé pendant la jeunesse de l'artiste, probablement lors de son séjour à Rome (Pantazzi, 1994). Hubert Robert n'est jamais allé en Égypte et il ne connaît ce pays qu'à travers les illustrations d'ouvrages tels que ceux du comte de Caylus et des obélisques qu'il avait étudiés à Rome lors de son voyage entre 1755 et 1766. Un tableau semblable à celui de *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* a été réalisé par l'artiste afin de célébrer le retour en France, après sept ans d'exil, de Madame de Genlis (Boulot, 1989).

Malheureusement, nous ignorons si ce tableau a été détruit ou si il fait partie aujourd'hui d'une collection privée ou muséale.



ill., 28,  
Hubert Robert,  
*La danse autour des monuments égyptiens*,  
non daté, 115 x 82,5 cm, Paris, Collection  
particulière

Le 30 juin 2006, un tableau portant le numéro 70, non daté et presque identique à celui de Montréal, a été vendu aux enchères à l'Hôtel Drouot, à Paris. Il s'intitule *La danse autour des monuments égyptiens* (Delvaux, 2006) et il figure sur la page



couverture du catalogue de la vente. Ses dimensions sont similaires à celles du tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* : 115 cm par 82,5 cm. Le tableau *La danse autour des monuments égyptiens* provient de la collection du Comte Lafond. Cette provenance est inscrite à l'encre à l'arrière de la toile, sur une étiquette. La description du catalogue est la suivante :

La vision de l'Égypte est une source permanente d'inspiration dans l'art occidental. Une des premières traces d'égyptomanie est un tableau de Poussin : *Moïse sauvé des eaux*. Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, les mentalités évoluent notamment avec les débats sur l'origine des espèces, des religions. Les représentations fantaisistes de l'Égypte se multiplient. Nous pouvons rapprocher notre tableau de la *Ronde de Jeunes filles autour d'un obélisque* conservé au musée de Montréal et datant de 1798.<sup>1</sup>

D'après nos recherches effectuées à la Bibliothèque de la Frick Collection de New York à l'automne 2007 et notre entretien avec Monsieur Joseph Baillo, cette peinture aurait été vendue aux enchères le 7 mai 1917 à la Galerie Georges Petit au moment de la Succession de Madame la Duchesse de Trévise. Le tableau apparaît au numéro 33 et s'intitule *Les Danseurs*. Il mesure 1 m de haut par 80 cm de large et sa description est la suivante :

Devant une fontaine à deux jets coulant dans une vasque en ruine, l'un s'échappant d'un lion de bronze, l'autre d'un mascarón ornant la base d'un monolithe brisé, une femme, deux fillettes et un jeune homme dansent une ronde. Ils sont accompagnés par une femme assise frappant un tambour de basque, et par les gestes d'un petit garçon debout. Dans le fond, des pyramides.<sup>2</sup>

Depuis la vente en 2006 du tableau *La danse autour des monuments égyptiens* que l'on croit être le tableau intitulé *Les Danseurs*, tout porte à croire que le tableau *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* faisait partie d'une série comportant possiblement deux

<sup>1</sup> Delvaux, Jean-Marc, Borde, Anne, Hasenmeyer, Vanessa et Antonelli, Albert-Jean, « La danse autour des monuments égyptiens », dans *Vendredi 30 juin 2006. Tableaux Art Nouveau – Art Déco, Argentierie, Archéologie, Meuble et objets d'art*, Société de ventes volontaires, 29 rue Drouot – 75 009, Paris, 2006, p. 30.

<sup>2</sup> Galerie Georges Petit, *Catalogue Tableaux Anciens et Modernes, Objets d'art et d'ameublement. Tapisserie des gobelins et de beauvais, Succession de Madame la Duchesse de Trévise*, Paris, 7 mai 1917, p. 7.

ou quatre tableaux. L'artiste traitait fréquemment des thèmes en série. Dans le cadre d'une nouvelle recherche, il serait intéressant de s'attarder à cette hypothèse.

### Bibliographie

Delvaux, 2006, p. 30 ; Radisich, 1998, p. 135 ; Humbert, 1995, p. 232 ; Pantazzi, 1994, p. 81 ; Bonnet, 1989, p. 13 ; Boulot, 1989, p. 26 ; Cayeux, 1989, p. 296 ; Soutif, 1989, p. 45 ; Lévêque, 1987, p. 191 ; Vovelle, 1986, p. 307 ; Rosenblum, 1984, p. 77 ; Clay, 1980, p. 270 ; Rosenblum, 1975, p. 587 ; Gabillot, 1895, p. 262.

## BIBLIOGRAPHIE

### Monographies

- ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, 380 pages.
- BAINVILLE, Jacques, *Bonaparte en Égypte*, Paris, Balland, 1997, 185 pages.
- BAUDOIN, Bernard, *La franc-maçonnerie. Un chemin initiatique*, Paris, Vecchi S.A., 1995, 153 pages.
- BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, *Franc-maçonnerie et cosmopolitisme au siècle des Lumières, Éditions maçonniques de France*, Paris, Honoré Champion, 2000, 130 pages.
- BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, *L'autre et le frère : l'étranger et la franc-maçonnerie en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, 868 pages.
- BONNET, Jean-Claude Bonnet, *La carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988, 425 pages.
- BORDES, Philippe, MICHEL, Régis, dir., *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro, Vizille, Concours du Musée de la Révolution française, 1988, 350 pages.
- BRÉGEON, Jean-Joël, *L'Égypte de Bonaparte*, Paris, Perrin, 2006, 442 pages.
- BRIZARD, Gabriel, *Notice sur Jean-Claude Richard de Saint-Non, Analyse du voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, Genève, Minkoff reprint, 1973, 79 pages.
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Librairie philosophique, 1997, 256 pages.
- CAYEUX, Jean de, *Le paysage en France de 1750 à 1850*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Honnelle Hayot, 1997, 192 pages.
- CAYEUX, Jean de, *Hubert Robert*, Paris, Fayard, 1989, 433 pages.
- CAYEUX, Jean de, *Hubert Robert et les jardins*, Paris, Herscher, 1987, 167 pages.
- CLAY, Jean, *Le romantisme*, Paris, Hachette, 1980, 319 pages.



- COLLAVERI, François, *Napoléon : empereur franc-maçon*, Paris, Tallandier, 1986, 216 pages.
- COTTE, Roger, *La musique maçonnique et ses musiciens*, Le Mans, Borrego, 1991, 231 pages.
- COURTOT, Claude, *Journal de mes prisons en ruines. Hubert Robert 1793-1794*, Mayenne, José Cortit, 1988, 217 pages.
- CURL, James Stevens, *The Art And Architecture Of Freemasonry : An Introductory Study*, Batsford, B.T., 1991, 271 pages.
- DAUDIN, Jean-Frédéric, *L'abcdaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Gallimard, 2000, 118 pages.
- DUNAN, Françoise, *Isis, Mère des dieux*, Paris, Errance, 2000, 355 pages.
- GEFEN, Gérard, *Les musiciens et la franc-maçonnerie*, Paris, Fayard, 1993, 232 pages.
- GIRARDIN, René Louis marquis de, *De la composition des paysages*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, 160 pages.
- FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 266 pages.
- HABERMAS, Jürgen, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978, 324 pages.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, 257 pages.
- HELLEGOUARC'H, Jacqueline, *L'esprit de société. Cercles et « salons » parisiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier, 2000, 524 pages.
- HUYGHE, René, *Les puissances de l'image*, Paris, Flammarion, 1986, 279 pages.
- IHL, Olivier, *La fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996, 402 pages.
- JAMAIN, Claude, *L'imaginaire de la musique au siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2003, 404 pages.
- LÉVÊQUE, Jean-Jacques, *L'art et la Révolution française : 1789-1804*, Neuchâtel, Idées et Calendes, 1987, 328 pages.

- LIGOU, Daniel, *Histoire des francs-maçons en France*, Paris, Privat, 1981, 412 pages.
- MÉNIL, Félicien de, *Histoire de la danse à travers les âges*, Genève, Slatkine, 1980, 162 pages.
- MONGRÉDIEN, Jean, *La musique en France des Lumières au Romantisme 1789-1830*, Paris, Gallimard, 1986, 370 pages.
- MORTIER, Roland, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974, 237 pages.
- OZOUF, Mona, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976, 474 pages.
- OZOUF, Mona, *L'homme régénéré. Essai sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1989, 239 pages.
- POMMIER, Édouard, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991, 502 pages.
- POULOT, Dominique, *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997, 406 pages.
- REA RADISICH, Paula, *Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 207 pages.
- STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté suivi de 1789 Les emblèmes de la Raison*, Paris, Gallimard, 2006, 392 pages.
- TARIN, René, *Le théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*, Paris, Honoré Champion, 1998, 302 pages.
- TEYSSENDIER DE LA SERVE, Pierre, *Mably et les physiocrates*, New York, Burt Franklin, 1971, 163 pages.
- TIBERI, Jean, *La Nouvelle Athènes. Paris, capitale de l'esprit*, Paris, Sans, 1992, 287 pages.
- VASSAL, Pierre-Gérard, *Cours complet de maçonnerie ou Histoire générale de l'initiation. Depuis son origine jusqu'à son institution en France. Présentation de Daniel Ligou, Slatkine Reprints. Réimpression de l'édition de Paris, 1832, Genève-Paris, 1980, 650 pages.*

VOLNEY, Constantin François-Chasseboeuf dit, *Voyage en Égypte et en Syrie*, Paris, Mouton & Co, 1959, 425 pages.

VOVELLE, Michel, *Les images de la Révolution française*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, 400 pages.

VOVELLE, Michel, *La Révolution française, images et récits : 1789-1804*, Paris, Livre club Diderot, 1986, 344 pages.

### Catalogues d'exposition

BERNIER, Georges, *Hubert Robert, The pleasure of ruins. November 15-December 16*, New York, Wildenstein & Co. Inc., 1988, 91 pages.

CAYEUX, Jean de, *Les Hubert Robert de la Collection Veyrenc au Musée de Valence*, Valence, Musée de Valence, 1985, 386 pages.

CAILLEUX, Jean de, *Un album de croquis d'Hubert Robert (1733-1808)*, Paris-Genève, Les presses artistiques, 1979, 100 pages.

CAILLEUX, Jean de, *Sanguines. Dessins français du dix-huitième siècle*, 30 mai au 8 juillet 1978, Galerie Cayeux, Paris, Les Presses Artistiques, 94 pages.

CUMMINGS, Frederick J., ROSENBERG, Pierre, ROSENBLUM, Robert, *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, Paris, Grand Palais, New York, Metropolitan Museum of Art, Detroit, Detroit Institute of Art, 1975, 702 pages.

HUMBERT, Jean-Marcel, *Égyptomania. L'Égypte dans l'art occidental : 1730-1930*, Paris, Réunion des Musées nationaux, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1994, 605 pages.

MÉJANÈS, Jean-François, *Hubert Robert*, Paris, Musée du Louvre, Italie, 5 Continents, 2006, 84 pages.

MOULIN-STANISLAS, Hélène, *Hubert Robert (1733-1808) et Saint-Pétersbourg : les commandes de la famille impériale et des Princes russes entre 1773 et 1802*, Paris, Réunion des musées nationaux, Valence, Musée de Valence, 1999, 221 pages.

MOULIN-STANISLAS, Hélène, *Hubert Robert et la Révolution*, Valence, Musée de Valence, 1989, 179 pages.

MUSÉE D'AQUITAINE, *La franc-maçonnerie. 11 juin-16 octobre 1994*, Bordeaux. Concours de la Bibliothèque nationale, 1994, 231 pages.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE TOURS, *Franç-maçonnerie. Avenir d'une tradition. Chemins maçonniques*, Neuvy-le-Roi, Alfil éditions, 1997, 252 pages.

SAINT-DENIS. MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE, *La franc-maçonnerie. De l'art royal à la citoyenneté républicaine*, Saint-Denis, Somogy. éditions d'art, 2003, 134 pages.

UYTTEBROUCK, André, *La franc-maçonnerie et l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours : catalogue*, Bruxelles, Musée maçonnique de Bruxelles, Liège, Perron, 1993, 176 pages.

### Catalogues de vente

DELVAUX, Jean-Marc, BORDE, Anne, HASENMEYER, Vanessa et ANTONELLI, Albert-Jean, *Vendredi 30 juin 2006. Tableaux Art Nouveau. Art Déco, Argenterie, Archéologie, Meuble et objets d'art*, Paris, Société de ventes volontaires, 2006, 100 pages.

TAJAN, Jacques et François, *Paris. Jeudi 9 décembre 1999*, Paris, Espace Tajan, 1999, 68 pages.

TAJAN, Jacques, *Paris. Le mardi 12 décembre 1995 à 20 heures. Importants tableaux anciens*, Paris, Hôtel George V, 1995, 80 pages.

TURQUIN, Éric, MAUDUIT, Chantal et Pierre-Étienne, *Paris. Mercredi 25 juin 2003*, Paris, Espace Tajan, 2003, 86 pages.

### Colloques

COMMISSION NATIONALE, *Franç-maçonnerie et Lumières au seuil de la Révolution*, Paris, Recherche historique pour le bicentenaire de la Révolution française, 1984, 155 pages.

GRELL, Chantal, *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, 1999 pages.

GRELL, Chantal, *Primitivisme et mythes des origines dans la France des lumières*, Colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1988, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, 221 pages.

NOGACKI, Edmund, *L'effacement des genres dans les lettres et les arts*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1994, 274 pages.

### Articles de revue

HUMBERT, Chantal, « L'antiquomanie : l'Antiquité au quotidien », dans *Les arts sous la Révolution*, La Gazette de l'Hôtel Drouot, n°27, 6 juillet 1990, Paris, pp. 64 à 66.

KJELLBERG, Pierre, « Rome et ses ruines dans la peinture du 18<sup>e</sup> siècle », dans *Encyclopédie Connaissance des arts*, n°356, octobre 1989, Paris, pp. 113 à 120.

RÉAU, Louis, « L'œuvre d'Hubert Robert en Russie », dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1914, pp. 173-188.

### Article d'une monographie

BRESSANI, Martin, « Le discours sur le mythe dans la pensée architecturale romantiques en France », dans *L'architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, pp. 165-173.

### Sources du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles

AMIABLE, Louis, *La franc-maçonnerie en France, depuis 1725 : Exposé historique et doctrinal : discours prononcé le 16 juillet 1889 en séance du congrès maçonnique international*, Secrétariat du Grand Orient de France, Paris, 1890, 72 pages.

AVESNE, E., *La franc-maçonnerie au pouvoir 1789-1880*, Victor Palmé, Éditeur, 3<sup>e</sup> édition, Paris, 1881, 96 pages.

DÉAL, Jean, *Dissertation sur Les Parisii ou Parisiens, et sur le culte d'Isis chez les Gaulois ou Observations sur quelques passages du II<sup>e</sup> chapitre de l'Histoire physique, civile et morale de Paris par M. Dulaure*, Firmin Didot Père et Fils, Paris, 1826, 129 pages.

ESTAMPE d', Louis et JANNET, C., *La franc-maçonnerie et la Révolution*, Bibliothèque Nationale de France, Avignon, 1884, 510 pages.

GABILLOT, *Hubert Robert et son temps*, Paris, Librairie de l'Art, 1895, 292 pages.

LESAY-MARNÉSIA, Adrien, *Des causes de la Révolution et de ses résultats*, Desenne, Paris, 1797, 74 pages.

LESAY-MARNÉSIA, Adrien, *Essai sur la nature champêtre*, Prault, Paris, 1787, 303 pages.

LOUKOMSKY, G.K., *La Rome d'Hubert Robert*. Quatre-vingt-dix sanguines choisies et commentées par G.K. Loukomsky avec une étude de Pierre de Nolhac, V. Fréal, Paris, 1930, 32 pages.

SÉGUR, Pierre de, *Le Royaume de la rue Saint-Honoré. Madame de Geoffrin et sa fille*, Calmann Lévy, Paris, 1897, 503 pages.

## Maîtrises

BAILLARGEON, Annie, *La tragédie grecque antique. La musique au service de la dramaturgie*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1993, 17 pages.

GAGNON, Dominique, *Le jardin pittoresque et la peinture décorative. Les panneaux d'Hubert Robert à Bagatelle*, Université de Montréal, 1995, 75 pages.

## Dictionnaires spécialisés

BOURSIN, Elphège, CHABANEL, Augustin, *Dictionnaire de la Révolution française. Institutions, Hommes & Arts*, Paris, Kraus Reprint, 1893, 1600 pages.

DELON, Michel, *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, 1300 pages.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 574 pages.

LIGOU, Daniel, *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, 1357 pages.

SOBOUL, Albert, *Dictionnaire historique de la Révolution française*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, 1132 pages.

THIBAUT, Robert-Jacques, *Dictionnaire de la Mythologie et de la Symbolique Grecque*, Paris, Dervy, 2002, 624 pages.

## **Archives du Musée des beaux-arts de Montréal**

Dossier *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* (1964.1464)

## **Archives du Musée des beaux-arts de Valence (France)**

Dossier *Musée des beaux-arts de Chartres*

Dossier *Musée des beaux-arts de Montréal*

Dossier *Musée de Besançon*

Dossier *Musée de l'Ermitage*

Dossier *Musée du Louvre*

Dossier *Musée de Toulouse*

Dossier *Musée de Valence*

Dossier *Galerie Cayeux*

Dossier *Bandits près de la fontaine*

Dossier *Conversation auprès des pyramides*

Dossier *La Colonne*

Dossier *Le départ de La Fayette pour les États-Unis*

Dossier *Louis XIV devant l'aqueduc de Maintenon*

Dossier *Révolution*

Dossier *Ruines à la pyramide*

Dossier *Histoire du Musée de Valence*

Dossier *Collection Veyrenc*

## **Archives de la Documentation Marianne Roland-Michel à Paris**

### **Boîte Hubert Robert. 1795-1808**

Dossier 1795

Dossier 1796

Dossier 1797

Dossier 1798

Dossier 1799

Dossier 1800

Dossier 1808

Dossier 1795-1808

Dossier 1804-1808



## Archives de la Frick Collection à New York

### Catalogues de vente

Hôtel Drouot, 28 mai 1892  
 Hôtel Drouot, 27-28 octobre 1892  
 Hôtel Drouot, 16 décembre 1892  
 Hôtel Drouot, 22 avril 1893  
 Hôtel Drouot, 10 juin 1893  
 Hôtel Drouot, 18 novembre 1893  
 Hôtel Drouot, 6 février 1896  
 Tableaux anciens et modernes, 27 février 1896  
 Hôtel Drouot, 2 décembre 1896  
 Hôtel Drouot, 14 décembre 1896  
 Hôtel Drouot, 29-30 mars 1897  
 Hôtel des Commissaires-priseurs, 7 février 1898  
 Hôtel Drouot, 5-6 mai 1898  
 Hôtel Drouot, 13 mai 1898  
 Hôtel Drouot, 30 mai 1899  
 Hôtel Drouot, 29 mai 1900  
 Galerie George Petit, 13 juin 1900  
 Hôtel Drouot, 10 mai 1902  
 Hôtel Drouot, 20-21-22 avril 1903  
 Collection de Mme C. Lelong, 27 avril, 1-11-15-25-29 mai 1903  
 Hôtel des Commissaires-priseurs, 14 décembre 1903  
 Hôtel Drouot, 16 juin 1904  
 Hôtel des Commissaires-priseurs, 12 février 1906  
 Hôtel Drouot, 24 février 1906  
 Hôtel Drouot, 26 mars 1906  
 Hôtel Drouot, 7 février 1907  
 Hôtel Drouot, 25 mars 1907  
 Hôtel des Commissaires-priseurs, 17 mai 1907  
 Hôtel Drouot, 23 mars 1908  
 Hôtel Drouot, 18 mai 1908  
 Hôtel Drouot, 29 mai 1908  
 Hôtel Drouot, 2 avril 1909  
 Galerie Georges Petit, 29 avril 1909  
 Galerie Georges Petit, 28 mai 1909  
 Hôtel Drouot, 9 juin 1909  
 Galerie Georges Petit, le 11 juin 1909  
 Hôtel Drouot, 12 juin 1909  
 Hôtel Drouot, 16 juin 1909  
 Hôtel Drouot, 19-20 novembre 1909  
 Hôtel Drouot, 13 juin 1910

Hôtel Drouot, 8-9 avril 1910  
 Hôtel Drouot, 18 février 1911  
 Hôtel Drouot, 19 mai 1911  
 Galerie Georges Petit, 30 mai 1911  
 Hôtel Drouot, 15 juin 1911  
 Hôtel Drouot, 15 juin 1911  
 Hôtel Drouot, 12-13 décembre 1911  
 Hôtel Drouot, 28 février 1912  
 Hôtel Drouot, 29 avril 1912  
 Galerie Georges Petit, 20-21 mai 1912  
 Hôtel Drouot, 25 novembre 1912  
 Galerie Georges Petit, 24 mai 1912  
 Galerie Manzi-Joyant, 9-10-11 décembre 1912  
 Hôtel Drouot, 14 décembre 1912  
 Hôtel Drouot, 27 mai 1913  
 Galerie Georges Petit, 9-10-11-12 mars 1914  
 Hôtel Drouot, 26 mars 1914  
 Hôtel Drouot, 5 juin 1917  
 Galerie Georges Petit, 5 mars 1918  
 Hôtel Drouot, 30 mars 1918  
 Galerie Georges Petit, 22 mai 1919  
 Hôtel Drouot, 7 mai 1919  
 Georges Petit, 13 mai 1919  
 Hôtel Drouot, 31 mai 1919  
 Hôtel Drouot, 5 juin 1920  
 Hôtel Drouot, 12 mai 1922  
 Galerie Georges Petit, 9 mars 1923  
 Hôtel Drouot, 23 mars 1923  
 Hôtel Drouot, 25 mai 1923  
 Galerie Georges Petit, 22 novembre 1923  
 Hôtel Drouot, 24 novembre 1924  
 Galerie Georges Petit, 26 juin 1924  
 Hôtel Drouot, 22 mai 1925  
 Galerie Georges Petit, 4 décembre 1925  
 Galerie Georges Petit, 6-7 décembre 1926  
 Hôtel Drouot, 28 juin 1928  
 Hôtel Drouot, 3 juin 1929  
 Germaine Schütz Collection, 7-9 juillet 1929  
 Hôtel Drouot, 18-19-20 juin 1930  
 Hôtel Drouot, 27 juin 1930  
 Hôtel Drouot, 4 mars 1931  
 Galerie Jean Charpentier, 9 juin 1933  
 Galerie Jean Charpentier, 22 juin 1933  
 Galerie Jean Charpentier, 14 mai 1934  
 Hôtel Arnhem, Rokin, 14 mai 1935  
 Hôtel Drouot, 26 février 1937

Galerie Jean Charpentier, 18 mars 1937

Galerie Jean Charpentier, 28 mai 1937

Hôtel Drouot, 9 juin 1937

Hôtel Drouot, 24 novembre 1937

Drouot Montaigne, 25 juin 1991